Rudolf Terner

DIE KREUZABNAHME ROGER VAN DER WEYDENS

– Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben –

1973

1974

Kunstgeschichte

DIE KREUZABNAHME ROGER VAN DER WEYDENS

- Untersuchungen zu Ikonographie und Nachleben -

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der
Philosophischen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu
Münster (Westf.)

vorgelegt von

Rudolf Terner
aus Emsdetten
1973

Tag der mündlichen Prüfung: 12. Dezember 1973

Dekan: Prof. Dr. L. Budde

Referent: Prof. Dr. G. Kauffmann

Korreferent: Prof. Dr. L. Budde

Die Abbildungen befinden sich im
Kunsthistorischen Institut der
Universität Münster

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

EINLEITUNG 1

I. DIE IKONOGRAPHIE DER KREUZABNAHME 4

1) Die Kreuzabnahme 4
a) Beschreibung 4
b) Komposition 7
c) Deutung 8
d) Das Problem des Raumes 9
e) Provenienz 13
f) Attribution 15

2) Ikonographische Ableitungen 17
a) Maria Magdalena 17
b) Die Mariengruppe 22
c) Nikodemus 32

3) Ergebnisse 37

II. DAS NACHLEBEN DER KREUZABNAHME 39

1) Die Nachwirkungen - Gruppierung und Begriffsbestimmung 39

2) Kopien 40
a) Literaturübersicht - Der Streit um das Original 40
b) Identifikation der in Spanien befindlichen Kopien 41
c) Verwechslungen von Original und Kopie in der Literatur 42
d) Die Kopie im Escorial 44
e) Die Kopien in Berlin und im Prado 45

3) Wiederholungen 47
a) Der Edelheer-Altar 47
b) Die Wiederholung in Basel und zwei verwandte Fassungen 49
c) Zusammenfassung 52

4) Querformatige Wiederholungen mit Landschaftshintergrund 54
a) Die Tafel des Joos van Cleve in Philadelphia 54
b) Der Kupferstich des Cornelis Cort 56
c) Die Wiederholung in Utrecht 59
d) Eine Wiederholung an unbekanntem Ort 61
e) Das Bild in Wunstwezel 62
f) Zusammenfassung 64

5) Hochformatige Wiederholungen 66
a) Der Kupferstich des Bandrollen-Meisters 66
b) Die Tafel in Douai 69
c) Das Bild der Sammlung Bissing 75
d) Marcellus Coffermans 78
e) Das Triptychon in Wroclaw 81

6) Exkurs als Einführung zum folgenden Kapitel: Der Eklektizismus in der Nachfolge Rogers 84

7) Rückgriffe 89
a) Das Triptychon des Jan Mostaert in Brüssel 89
b) Die Kreuzabnahme des Maître du Saint-Sang in Köln 94
c) Die Kreuzabnahme des Bartholomäus-Meisters im Louvre 96
d) Das Bild aus der Versteigerung Hommel 100

e) Das Bild aus der Versteigerung Pelletier 102
f) Eine Tafel an unbekanntem Ort 104
g) Der Altar in Niederwaroldern 105
h) Zwei Beispiele für eklektische Rückgriffe in der Plastik 106
i) Letzte Nachklänge im 16. Jahrhundert 107

8) Erinnerungen 108
a) Der Tersteegen-Altar in Köln 108
b) Die Beweinung des Meisters der Heiligen Sippe in München 111

9) Überblick: Sonstige Formen des Nachlebens 113

10) Ergebnisse 117

ANMERKUNGEN 120

ABBILDUNGSNACHWEIS 174

LITERATURVERZEICHNIS 182

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547204_0030

EINLEITUNG

Roger van der Weyden gehört unbestritten zu den bedeutendsten Künstlern des 15. Jahrhunderts. In ihm hat die 'Altniederländische Malerei' neben den Gebrüdern van Eyck und Robert Campin zugleich einen Begründer, Gipfel und Wegweiser gefunden.
Obwohl es vermessen ist, innerhalb seines Werkes Prioritäten zu setzen, stellt doch die Kreuzabnahme "für uns Heutige vielleicht den künstlerischen Höhepunkt im Schaffen des Meisters dar"[1]. In der Roger gewidmeten wissenschaftlichen Literatur, die an Umfang und Bedeutung dem Rang des Malers vollauf entspricht[2], nimmt die Tafel stets eine zentrale Stellung ein. Sie wird immer wieder stilkritisch beurteilt, das heißt beschrieben, datiert, zugeschrieben und nicht zuletzt als Meisterwerk gelobt. Einer darüber hinausgehenden inhaltlichen Untersuchung wurde sie jedoch nur selten unterzogen.
Eine Ausnahme macht nur Otto von Simson[3]. In einem grundlegenden Aufsatz erkannte er in der Komposition, ausgehend von der Parallelität Christi und Mariens, die bildnerische Formulierung der im Spätmittelalter weit verbreiteten Vorstellung vom Mit-Leiden Mariens an der Passion Christi.
Seine Untersuchung steht jedoch außerhalb der eigentlichen Roger-Diskussion. Deren Schwerpunkt liegt für die Frühzeit, in der auch die Kreuzabnahme entstand, auf der Klärung der Identitäten: Meister von Flémalle - Robert Campin - Roger. Zwei einander widersprechende

Meinungen dazu werden bis heute mit großem Engagement vertreten. Die eine besagt, daß der Meister von Flémalle mit Rogers urkundlich belegtem Lehrer Campin identisch sei, und die andere, daß der Meister von Flémalle mit dem jungen Roger gleichzusetzen sei[4].

Neben anderen Werken wird gerade die Kreuzabnahme immer wieder in diese Diskussion einbezogen. Ihre Nähe zu der fast vollständig verlorenen Kreuzabnahme Campins[5] läßt sie den Verfechtern beider Thesen als besonders geeignet erscheinen, um die Identität oder Nicht-Identität der Maler zu belegen.

Dabei gelangen zwei so bedeutende Wissenschaftler wie Friedländer und Panofsky beim wegen des Fehlens von Dokumenten allein möglichen stilkritischen Vergleich der beiden Kreuzabnahmen zu entgegengesetzten Ergebnissen[6]. Daran zeigt sich, daß die nicht vollständig objektivierbare, sondern stets durch Subjektives mitgeprägte Stilkritik[7] keine abschliessende Lösung erreichen kann.

Über die kurz charakterisierte Diskussion um das Identitäts-Problem, die die stilkritische Untersuchung der Kreuzabnahme einseitig in den Vordergrund stellt, wurden andere Fragen nur flüchtig beantwortet oder gar nicht erst gestellt.

Deshalb soll hier die bis heute nicht untersuchte Ikonographie der Tafel geklärt werden. Da die Komposition eine Neuschöpfung Rogers, also in ihrer Gesamtheit ohne überliefertes Vorbild ist, sollen im folgenden verschiedene Motive isoliert herausgegriffen und in ihrer Entwicklung zurückverfolgt werden.

Der zweite Teil der Arbeit gilt Rogers Einfluß auf das künstlerische Schaffen seiner Zeitgenossen und Nachfolger, der allenthalben sichtbar und in der Literatur immer wieder unterstrichen wird. Dieser Einfluß verdichtet sich beispielhaft in der Kreuzabnahme[8]. Im Fortleben dieser Bilderfindung wird weit über stilistische Beziehungen hinaus die Wirkung Rogers deutlich.[9]

Eine Untersuchung ihrer Nachwirkungen kann wegen der unübersehbaren Fülle des Materials nicht auf Vollständigkeit zielen, das heißt, alle irgendwie durch sie beeinflußten Kunstwerke zusammenstellen. Es soll vielmehr anhand von Beispielen, die in der Abhängigkeit der Kreuzabnahme stehen, exemplarisch die Auseinandersetzung der Nachfolger mit dem Vorbild aufgezeigt und in ihrer Entwicklung verfolgt werden.

Das Ziel der Arbeit ist also, unter Anwendung der ikonographischen Methode am Beispiel der Kreuzabnahme ein Licht auf die künstlerische Tradition, in der Roger stand, und seine Wirkung auf die Nachfolger zu werfen.

I. DIE IKONOGRAPHIE DER KREUZABNAHME

1. Die Kreuzabnahme (Abb. 1)

a) Beschreibung

Die Tafel mißt nach Angabe des Kataloges 2,20:2,62 m [1]. Winkler bezeichnet den Erhaltungsgrad als im allgemeinen gut[2]. Einige Schadensstellen beeinträchtigen den Gesamteindruck nicht. In der Regel wird das Bild in die Jahre zwischen 1435 und 1440 datiert. Es besteht aus einem querliegenden Rechteck mit stufenförmig überhöhter Mitte. Der heutige Rahmen ist modern.

Der Ort des Geschehens wird durch einen naturalistisch gemalten Felsenboden, auf dem einige spärliche Pflanzen wachsen, durch Knochen und den Schädel Adams, als Berg Golgotha ausgewiesen[3]. Es ist eine 'Bodenplatte', die, in steilem Winkel ansteigend, den Eindruck nur geringer räumlicher Tiefenausdehnung vermittelt. Dahinter beschließt ein Goldgrund, der, rechtwinklig gebrochen, auch die Schmalseiten begrenzt, den Bildraum.
Die Komposition zeigt im Zentrum in Frontalansicht den Leichnam Christi, der soeben vom Kreuz, das im Hintergrund den zinnenförmigen Aufsatz füllt, herabgelassen worden ist. Joseph von Arimathia[4] hält ihn mit einem weißen Tuch unter den Achseln und unterstützt den Rumpf mit vorgesetztem linken Bein. Der Kopf Christi mit der Dornenkrone ist auf die rechte Schulter gesunken, die Augen sind geschlossen, der Mund ein wenig geöffnet.
Der rechte Arm hängt leblos herab, der linke wird von einem Mann, möglicherweise Simon von Cyrene[5], der auf

der von hinten an das Kreuz gelehnten Leiter steht, im Ellbogengelenk unterstützt, so daß der Unterarm deutlich abgewinkelt ist.
Nikodemus[6] - in prächtigem Goldbrokatgewand - trägt die übereinander geschlagenen Beine Christi, der so, leicht diagonal gehalten, dem Betrachter präsentiert wird.

Maria Magdalena beschließt das Bild nach rechts. Sie steht in sich gedreht und instabil, so daß sie zusammenbräche, böte ihr nicht die rechte Seitenwand den nötigen Halt. Verzweifelt ringt sie die erhobenen Arme mit ineinander gefalteten Händen[7].
Zwischen ihr und Nikodemus wird ein weiterer Mann sichtbar, der in der rechten Hand ein Salbgefäß hält und die Linke ausstreckt. Seine Benennung ist ungeklärt, in den biblischen und apokryphen Texten wird er nicht genannt.
In der Literatur wurde gelegentlich eine Identifizierung mit Petrus vorgeschlagen[8], was durch einen Vergleich mit gesicherten Petrusköpfen bei Roger erhärtet werden könnte[9].
Sie gleichen diesem Kopf weitgehend nach Kopfform, Physiognomie und Barttracht. Es fehlt jedoch die auch bei Roger stets vorhandene, für den Petrus-Typus charakteristische Stirnlocke[9a].
Diese Tatsache, sowie die nirgendwo belegte Anwesenheit Petri bei der Kreuzabnahme lassen eine solche Deutung des Mannes jedoch wenig überzeugend erscheinen.
So käme auch Joseph in Betracht. Zieht man jedoch als Vergleich die entsprechenden Köpfe des Marienaltares[9b], des Gulbenkian Fragments[10], des Bladelin Altares[11] und des rechten Flügels des Columba Altares[12] hinzu, erweist sich eine solche Identifizierung gleichfalls als sehr unwahrscheinlich.
Einen Schlüssel zur Deutung, wenn auch nicht Benennung des Mannes könnte dagegen das Salbgefäß in seiner Hand geben. Nach dem Bericht der Evangelien brachte Nikodemus Spezereien zur Kreuzabnahme und Grablegung[13]. Da dieser nun mit bei-

den Händen die Beine Christi umfaßt, mag er die mitgebrachten Spezereien einem Diener oder Begleiter übergeben haben, der nun, ganz in seiner Nähe, dem Geschehen zusieht[14].
Daß eine solche Darstellung durchaus kein Einzelfall ist, zeigen etwa die Antwerpener Kreuzabnahme Simone Martinis (Abb. 10) oder eine New Yorker Miniatur (Abb. 31), die in anderem Zusammenhang genauer erörtert werden wird. Dort ist gleichfalls ein Mann mit einem Salbgefäß dem Nikodemus unmittelbar zugeordnet[15].
Während die beschriebene Gruppe, bestehend aus Joseph von Arimathia, Nikodemus, Petrus (?), Maria Magdalena und Simon von Cyrene (?) in all ihrem Schmerz ganz auf Christus konzentriert ist, nimmt eine von dieser scheinbar isolierte die linke Hälfte der Tafel ein.
Wie bei jener Christus, steht bei dieser Maria im Mittelpunkt. In Frontalansicht gesehen, ja wie ihr Sohn dem Betrachter präsentiert, ist sie ohnmächtig zusammengebrochen und wäre ganz zur Erde gesunken, stützen sie nicht Johannes und seine junge hinter ihr stehende Frau.
Jener tritt leicht vorgebeugt von links heran und stützt Maria an der rechten Schulter, so daß ihr Arm leblos herabfällt, während die Frau, wohl Maria Salome[16], Kopf und rechten Arm hält. Durch den stützenden Griff an den Oberarm hängt er, beinahe rechtwinklig geknickt, auf die Hüfte herab.

Entsprechend zu Maria Magdalena auf der rechten, beschließt der ähnlich vorgebeugte Johannes die Gruppe auf der linken Seite. Eine weniger bedeutende Rolle, etwa der des Petrus (?) auf der Rechten entsprechend, spielt eine weinende ältere Frau - wohl Maria Cleophas - links im Hintergrund. Sie verhüllt ihr Gesicht zur Hälfte mit einem Tuch. Ihre linke Hand ist unter den rechten Oberarm gelegt[17].

b) Komposition

Die vertikale Mittelachse des Bildes wird durch das Kreuz im Hintergrund, das den zinnenförmigen Aufsatz füllt, markiert. Dorthin steigen die Gestalten vom Rand aus gleichmäßig an. So ergibt sich als Gerüst ein gleichschenkliges Dreieck. Dessen Basis wird durch eine Horizontale gebildet, die vom Berührungspunkt Johannes' mit dem Bildrand über das Kinn Mariens und das rechte Knie Christi bis zum Berührungspunkt Magdalenas mit dem Bildrand verläuft[18]. Die Schenkel steigen über die gebogenen Rücken der beiden sich entsprechenden Begrenzungsfiguren und die Köpfe der neben ihnen stehenden Maria Salome und Nikodemus auf, um sich schließlich im Längsbalken des Kreuzes zu schneiden.
Wie eine mächtige Klammer faßt dieses Dreieck die beiden auf den ersten Blick isoliert erscheinenden Gruppen zu einer großen Einheit zusammen. Das gleiche Ziel verfolgt in formaler Hinsicht die nahezu bis ins Detail parallele Anlage Christi und Mariens, wodurch beide Gruppen ebenfalls aufs engste miteinander verknüpft werden[19].
Wie diese so ins Auge fallende, ja die gesamte Komposition beherrschende Entsprechung gibt es weitere Parallelismen, etwa zwischen Maria Cleophas und Petrus (?) oder Maria Salome und Nikodemus, die durchaus vergleichbare Funktionen ausüben. Dennoch läßt nichts in diesem Bild einen monotonen, gleichsam heraldischen Aufbau verspüren, vielmehr begegnet, wie Beenken zu Recht beobachtet hat, jedem Motiv ein Gegenmotiv, wodurch das Bild bei aller Strenge nicht erstarrt wirkt[20].
Neben der Klammer des übergeordneten Dreiecks und der Parallelität Christi und Mariens betonen auch große Bewegungsströme, die das ganze Bild durchfließen, dessen

unlösbare Geschlossenheit. So läßt sich eine durchgehende Kurve vom rechten Fuß Johannes' über seinen Rücken, die Schultern der Maria Salome, den Körper Christi bis zu Maria Magdalena verfolgen. Eine andere Linie, die vom Haupt der Maria Cleophas über den rechten Arm des Evangelisten, den Körper und das Gewand Mariens, Nikodemus und die Arme Christi verläuft, hält wie jene das Kompositionsgefüge auch von innen her fest zusammen.
Obwohl das Bild in zwei für sich stehende Gruppen auseinanderzufallen scheint, bildet es doch eine große, vielfach miteinander verknüpfte geschlossene Einheit, die einem strengen und konsequenten Aufbau unterworfen ist.

c) Deutung

Im Gegensatz zu anderen Kreuzabnahmen gleichzeitiger oder älterer Meister geschieht in diesem Bild nichts. Es ist keine Darstellung einer Handlung, sondern eines 'Seiens'. Alle Gestalten sind wie für einen Augenblick erstarrt und damit der historischen Bedingtheit entzogen. Diese Tatsache wird noch durch das Fehlen eines Landschaftsausblicks und erzählender Accessoires, die ja in der Malerei der Zeit sonst von großer Bedeutung sind, unterstrichen. Um so unmittelbarer und eindringlicher treten die etwa lebensgroßen Personen dem Betrachter gegenüber. Von ihnen verdeutlicht noch einmal besonders die frontale Präsentation Christi und Mariens, daß es dem Maler nicht um die Illustration eines in der Bibel überlieferten historischen Geschehens ging. Er malte keine Kreuzabnahme, die, im Sinne des Wortes, ja

auch gar nicht dargestellt ist, sondern gab dem Gefühl des Schmerzes über den Tod Christi bildhaften Ausdruck.

Dieser Schmerz ist nicht nur Bild-immanent. Durch die mehrfach betonte frontale Präsentation Christi und Mariens wird der Betrachter vielmehr direkt und unüberhörbar angesprochen und förmlich zur Kontemplation über das Leiden Christi und Mitleiden Mariens gezwungen.

So verstanden, ist die Tafel im theologischen Sinne ein monumentales Andachtsbild, da sie "durch Auffassung und Gestaltung den persönlichen Gefühlsgehalt verkörpert, der den Betrachter beziehungsweise Beter mit den wiedergegebenen Personen und Ereignissen verbindet"[21].

d) Das Problem des Raumes

Schon Jähnig hatte erkannt, daß die größere Tiefenausdehnung der 'Bodenplatte' "nicht übereinstimmen will mit der geringeren Entfernung der hinteren Abschlußwand - in Höhe der Köpfe - von der vorderen Bildebene"[22]. Der so entstandenen Gefahr des optischen Vornüberkippens der goldenen Rückwand begegnete Roger durch eine gemalte Horizontalleiste, eben in Höhe der Köpfe, die den seiner ursprünglichen Natur nach ungegenständlichen Goldgrund verdinglicht und in die Tiefe zurückdrängt[23]. Die ebenfalls goldenen seitlichen Begrenzungen, die rechtwinklig auf die hinteren stoßen, ergeben mit dieser zusammen einen realen Kastenraum von geringer Tiefenausdehnung, bei dem lediglich die 'Bodenplatte' unmittelbar der Natur nachgebildet ist und so den Ort des biblischen Geschehens angibt.
Dieser Kastenraum wird, wie das gesamte Bild, häufig mit einem Schnitzaltar verglichen, ja die Tafel als gemalter Schnitzaltar interpretiert[24].

Um zu beurteilen, inwieweit diese Beobachtung zutrifft, sind kurz einige entsprechende Altäre als Vergleich hinzuzuziehen. Als Beispiele seien gewählt:

- Dijon, Museum, Altar des Jacques de Baerze, 1390-99, (Abb. 2)[25]
- Hakendover (Brabant), Saint-Sauveur, Anfang des 15. Jahrhunderts, (Abb. 3)[26]
- Dortmund, St. Reinoldi, um 1430, (Abb. 4)[27]

Diese Arbeiten haben folgende gemeinsame Charakteristika:

- Die Figuren sind ausgesprochen kleinformatig und entbehren, zumindest im Ensemble, jeglicher Monumentalität[28].
- Die Szenen sind sehr erzählfreudig entworfen.
- Die der Natur nachgestellten Handlungen sind mit einem Schaustück, das ganz sich selbst genügt und nicht den Betrachter zwingend anspricht, ja in diesem Dialog seinen eigentlichen Sinn findet, zu vergleichen.

All dieses ist mit der Madrider Tafel so unvereinbar, daß der Vergleich oder gar die Gleichsetzung mit einem Schnitzaltar nicht zu vertreten ist.
Davies löst sich von dieser Vorstellung. Für ihn ist "das trauervolle Geschehen in einer Gruppe von Skulpturen dargestellt"[29]. Doch vermag auch diese Erklärung nicht zu befriedigen, da nahezu lebensgroße 'Skulpturen' so wenig Platz in dem engen Raum finden, wie lebende Menschen.
Dagegen bestehen einige wesentliche Übereinstimmungen zwischen dem Bild und einer bislang in der Forschung nur

am Rande in die Diskussion einbezogenen Kunstgattung: den Tournaiser 'stèles funéraires'.
Es sind Grabreliefs, die "von der Blüte einer lokalen Bildhauerschule um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert Kunde" geben[30]. Sie finden sich noch heute, soweit sie den Bildersturm überstanden haben, in allen Tournaiser Kirchen und wurden auch in die Städte der näheren und weiteren Umgebung exportiert[31]. Ihr Einfluß auf andere Künstler war von nicht geringer Bedeutung. So betont etwa Tripps die Abhängigkeit des Ulmer Kargretabels von den Tournaiser Monumenten[32]. Auch die wechselseitigen Beziehungen zwischen der lokalen Malerei und den Reliefs wurden schon früh erkannt[33].
Die Raumkonstruktion dieses Reliefs nun ist die gleiche wie in der Madrider Tafel. "Ein nach vorn offener, portalartiger umrahmter Schrein über einem trapezförmigen Grundriß"[34] bildet die Bühne für die darin befindlichen Gestalten. Diese sind schichtenweise hintereinander gelegt[35]. So wirken etwa Maria Cleophas und Petrus (?), die beide eigentlich keinen Platz mehr im Bilde haben, wie beinahe zweidimensional in ganz flachem Relief aus dem Hintergrund herausgearbeitet. In einer mittleren Schicht befinden sich Maria Salome, Joseph von Arimathia und Nikodemus, während Johannes, Maria, Christus und Magdalena sich in der dritten, ganz vorn liegenden, nahezu vollplastisch ausgearbeiteten Schicht bewegen.
Wie in den Reliefs entwickeln sich auch in der Tafel die Bewegungen parallel zur Bildfläche. Bei Christus und Maria bestimmt diese Anlage aufs nachhaltigste die Aussage des Bildes[36], so daß sie als formales Kriterium in den Hintergrund treten sollte. Um so eindeutiger ist aber der reliefhafte Charakter an der anatomisch kaum nachvollziehbaren Armhaltung Magdalenas zu erkennen. Die Geste

ist nicht raumgreifend-dreimdimensional sondern, den eingeschränkten Darstellungsmöglichkeiten eines Reliefs entsprechend, zweidimensional aus dem dahinter liegenden Grund herausgearbeitet[37].

So verstanden, ist auch die 'Bodenplatte' nicht so sehr als in die Tiefe führend, also dreidimensional, sondern stärker als zweidimensional ansteigend zu sehen. Damit entfällt auch der erwähnte Widerspruch in der Raumbildung, das heißt, die rückwärtige Begrenzung verläuft parallel zur vorderen Bildebene. Diese Interpretation wird durch die Gestaltung der Unterschenkel Mariens bestätigt. Führten sie nur in die Tiefe, wären sie unverhältnismäßig lang. Sie und das reich darum drapierte Gewand sind ebenfalls als flach aus dem 'Reliefgrund' herausgearbeitet zu verstehen[38].

Wie in der Madrider Tafel gibt es auch in den Grabmonumenten kein Agieren. Die Darstellungen bieten sich jenseits aller zeitlichen und räumlichen Bedingtheit dem Betrachter dar. Ihre Frontalität spricht ihn unmittelbar an und fordert zur teilnehmenden Kontemplation auf.

Aus all dem ist zu schließen, daß Rogers Kreuzabnahme weder einen Schnitzaltar noch einen mit Skulpturen gefüllten Schrein widergibt. Es ist vielmehr ein in Malerei umgesetztes Hochrelief, zu dem der Maler, dessen plastischer Stil immer wieder betont wird[39], von den zahlreichen Grabreliefs seiner Vaterstadt entscheidende Anregungen empfangen hat[40].

Diese Übereinstimmung wird bei einem Vergleich mit dem 1425 datierten Grabmonument des Jehan Fiefvés besonders deutlich (Abb. 5)[41]. Auch hier blickt man in einen nach vorn geöffneten Schrein von nur geringer Tiefe. Die portalartige Rahmung ist auf einfache Bogensegmente reduziert.

Die Dargestellten sind in drei Schichten hintereinandergelegt. Die monumentalen Mönchsgestalten erscheinen nicht agierend, sie sind vielmehr, ganz in sich gekehrt, um den Toten auf der Bahre geschart. Dieser wird, deutlich nach vorn gewandt, dem Betrachter präsentiert. Dadurch werden sowohl die durch Technik und Material gegebenen Voraussetzungen erfüllt, als auch der Zuschauer direkt angesprochen[42].

Die These wird auch dadurch gestützt, daß die früheste Wiederholung der Kreuzabnahme, der Edelheer-Altar in St. Peter zu Löwen, als Grabmonument geschaffen wurde[43]. Dem anonymen Maler, der vielleicht Rogers Werkstatt angehörte, werden die Beziehungen des Vorbildes zu den so weit verbreiteten Grabreliefs durchaus bewußt gewesen sein.

e) Die Provenienz des Bildes

Molanus, der um 1570 schreibende Lokalhistoriker Löwens, berichtet: "Meister Rogerius, Löwener Bürger und Maler, malte zu Löwen zu St. Peter den Edelheer-Altar und in der Marienkapelle den Hochaltar, welches Werk die Königin Maria von den Bogenschützen erhielt und es nach Spanien zu bringen Sorge trug, und obgleich es im Meer untergegangen sein soll, erhielt die besagte Kapelle von ihr eine Orgel für 1500 fl. und einen neuen Altar nach dem Vorbilde Rogiers, ein von Michael Coxie aus Mecheln, ihrem Maler, verfertigtes Werk."[44]

Dieser Quelle ist zu entnehmen, daß der Altar im Besitz einer Schützengilde war. Sie hat ihn auch in Auftrag gegeben, wie die in den oberen Ecken gemalten Armbrüste beweisen. Er befand sich in einer Marienkapelle, nach van

Manders präziserer Angabe "in een Kerck, geheeten Onse Vrouwe daer buyten."[45] Diese Kirche, 'Notre-Dame-hors-les-Murs' vor den Toren Löwens, existiert heute nicht mehr[46].

Die nach Davies früheste bekannte Erwähnung der Kreuzabnahme findet sich bei Vicente Alvarez in einem Bericht über die Reise des Prinzen Philipp - des späteren Königs Philipp II - in die Niederlande im Jahre 1548[47]. Ein Malername wird nicht genannt, der Bildgegenstand jedoch eindeutig bezeichnet. "Das Gemälde war damals in der Kapelle von Binche, dem Schloß der Maria von Ungarn, und wird als Werk aus Löwen bezeichnet."[48]

Da Maria, von der Molanus berichtet, sie habe Sorge getragen, das Bild nach Spanien zu bringen[49], 1558 starb, muß es ihr Neffe, Philipp II, spätestens in diesem Jahr erhalten haben[50]. Einige Zeit befand sich das Werk nun im Palast El Pardo zu Madrid. Dort wird es in einem Inventar von 1564 genannt[51]. 1574 schließlich schenkt es der König dem Escorial. Das erhaltene Inventar gibt eine treffende Beschreibung[52]. Die Angabe des Malers, "de mano de Maestre Rogier", ist eine der wichtigsten Stützen der Zuschreibung. In derselben Beschreibung findet sich auch der früheste bekannte Hinweis auf die verlorenen Flügel.

1602 wird das Bild erneut als im Escorial befindlich erwähnt[53]. Dort bleibt es bis zur Ausstellung spanischer Gemälde in Genf, die 1939 nach Beendigung des Bürgerkrieges stattfand[54]. Nach Spanien zurückgekehrt, gelangte es auf Anordnung der Regierung als Leihgabe in den Prado nach Madrid. Dort ist es unter der Nummer 2825 ausgestellt[55].

f) Fragen der Attribution

"In der älteren Rogier-Forschung bestand zuweilen Unklarheit über den einen Punkt, ob die jetzt im Prado ausgestellte Fassung (aus dem Escorial) das Original sei."[56] Da dieses Exemplar jedoch bis zu seinem ursprünglichen Aufstellungsort in Löwen zurückzuverfolgen ist[57], kann diese Frage heute uneingeschränkt bejaht werden.
Eine andere ist die der Zuschreibung an Roger. Neben stilistischen Kriterien sprechen vornehmlich das zitierte Inventar des Escorial von 1574, der Text des Molanus und eine gestochene Wiederholung des Cornelis Cort von 1565 mit der Inschrift "M. Rogerij Belgiae inuentum" für Roger als den Maler. Nach all dem ist das Bild, so Davies, "das am besten gesicherte Werk Rogiers und Ausgangspunkt alle Zuschreibungen an ihn."[58]

Eine Untersuchung der Oberfläche des Bildes führte Frinta zu dem überraschenden Ergebnis, daß es von zwei Künstlern geschaffen worden sei[59]. Campin, dessen Stil und Farbauftrag in der Gestalt Mariens besonders deutlich werde, habe das Werk begonnen und Roger, am klarsten in der Gestalt Magdalenas fühlbar, vollendet.
Da der Edelheer-Altar, mit der Bezeichnung 1443 der wichtigste 'terminus ante quem' für die Kreuzabnahme, nach den neuen Untersuchungen Blums schon 1436 entstanden sein kann[60], ist es möglich, daß Campin den Auftrag für das umfangreiche Altarwerk schon vor 1428 erhalten hat. In diesem Jahr wurde er, wie eine Eintragung in die Gerichtsakten Tournais vom 21. März belegt, zur Zahlung einer Geldstrafe und zu einer Bußfahrt nach St. Gilles in Südfrankreich verurteilt[61]. Während seiner Abwesenheit wird Roger, der seit dem 5. März 1427 bei ihm tätig war, die Leitung der Werkstatt übernommen haben[62].

Sollten sich Frintas Beobachtungen als zutreffend erweisen, böten diese Ereignisse eine plausible Erklärung für die Ablösung Campins durch Roger. Dann wäre auch die bislang übliche Datierung der Kreuzabnahme[63] um einige Jahre auf die erste Hälfte des vierten Jahrzehnts zu verschieben. Daß das Bild, soweit die schriftliche Überlieferung zurückreicht, als Werk Rogers gilt, mag durch seinen ungleich größeren Ruhm zu erklären sein. Campin dagegen geriet, nicht zuletzt wohl wegen eines neuen Skandals mit einer gewissen Leurance Polette, schon bald in Vergessenheit[64].

Da erst eine noch ausstehende Laboruntersuchung[65] endgültige Klärung bringen kann, wird hier an der herkömmlichen Attribution festgehalten.

2. Ikonographische Ableitungen

a) Maria Magdalena

Die berühmteste Gestalt im Gesamtwerk Rogers ist die wehklagende Maria Magdalena am rechten Bildrand der Madrider Kreuzabnahme (Abb. 6)[1]. In unzähligen Wiederholungen und Abwandlungen durchzieht das nie vergessene Bild der verzweifelten die Hände ringenden Frau das künstlerische Schaffen der auf ihn folgenden Generationen[2]. Der Schmerz um den Tod Christi fand in ihr seine für lange Zeit gültige künstlerische Gestaltung.

Der so nachhaltige Eindruck, den gerade sie hinterließ, legt die Vermutung nahe, in ihr eine originäre Neuschöpfung Rogers zu sehen, mit der er sogleich eine 'klassische' Formulierung gefunden hat. Dagegen betont aber Châtelet[3] den engen Zusammenhang mit der klagenden Magdalena auf der um 1420 entstandenen New Yorker Kreuzigung aus dem Van Eyck-Kreis, vielleicht sogar von Huberts oder Jans eigener Hand (Abb. 7)[4]. Auch hier ringt die nun kniende Frau verzweifelt die gefalteten Hände, deren Außenseiten wie bei Roger dem Gesicht zugewandt sind. Der rechte Arm ist weitgehend durch den Kopf verdeckt. Ihre Bewegung ist frei im dreidimensionalen Raum entwickelt. Dadurch unterscheidet sie sich trotz der getreuen Rezeption des Klagemotivs wesentlich von Rogers reliefhaft gebundener Gestalt.
Die Verbindung des Meisters des New Yorker Diptychons mit dem des sogenannten 'Turiner Stundenbuches', den 'Très Belles Heures du Duc de Berry'[5] führt in den Kreis der höfischen Kunst zu Beginn des Jahrhunderts

und von der Tafelmalerei zur Buchillumination[6]. Daß auch die Eycksche Maria Magdalena (New York) keine Neuerfindung war, belegen einige Beispiele aus eben diesem Bereich, der französischen Hofkunst um die Jahrhundertwende.

An erster Stelle ist die rechte Tafel eines Diptychons im Museo Nazionale 'Bargello' zu Florenz zu nennen, das in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhundert datiert wird (Abb. 8)[7]. In der Darstellung des Kalvarienberges finden wir dort in der linken Gruppe der Trauernden unter dem Kreuz Maria Magdalena, die die gefalteten, mit der Oberseite dem Gesicht zugewandten Hände Christus und dem aus seiner geöffneten Seite fließenden Blut entgegenstreckt. Ihre räumliche Disposition ist von der New Yorker Tafel gänzlich verschieden. Aus einer dicht gedrängten Gruppe Trauernder ragen nur Kopf und Arme hervor; sie ist flach vor den Goldgrund gesetzt, der keine Tiefenausdehnung - wie in New York - zuläßt. Dennoch lassen die charakteristische Armhaltung und die nur zu erschliessende Rückenansicht keinen Zweifel daran, daß es sich um eine Vorstufe des Eyckschen Magdalena-Typus handelt. Stilistisch steht das Werk der Miniaturmalerei nahe, namentlich besteht ein enger Zusammenhang mit der Buchmalerei der Pariser Schule und dem 'Parament de Narbonne', so daß es einem Meister, der im Auftrage des Pariser Hofes malte, zuzuschreiben ist[8].

Als Sohn und Bruder französischer Könige, der unter Karl VI ab 1381 in Paris residierte und maßgeblichen Einfluß auf die Politik des Landes nahm[9], liegt die Verbindung des Auftraggebers der 'Très Riches Heures', Jean de Berry, mit der französischen, besser Pariser Hofkunst auf der Hand. So erhält ein Vergleich der genannten Werke auch von dieser Seite seine Berechtigung.

In einer Pariser Miniatur von der Hand des Passions-Meisters aus den vor 1388 vollendeten 'Petites Heures du Duc de Berry' mit der Darstellung der Grablegung Christi (Abb. 9)[10] wirft Maria Magdalena beide Arme empor, ein Motiv, das den bisher beobachteten formal und expressiv sehr nahe steht, lediglich die Hände sind nicht ineinander verkrampft. Von der gleichen Hand besitzen wir die gleiche Szene noch einmal in einer Londoner Miniatur[11], die der Pariser weitgehend gleicht. Erstmalig handelt es sich hier nicht mehr um Darstellungen der Kreuzigung, sondern um die italianisierende Komposition der Grablegung[12].

Fragen wir nach der gemeinsamen Wurzel der drei angeführten Beispiele (Diptychon in Florenz, Miniaturen in Paris und London), die alle der Hofkunst entstammen und nahezu den gleichen Klagegestus der Magdalenen aufweisen, so ist eines der Hauptwerke der frühen französischen Malerei zu nennen: das 'Parament de Narbonne'[13]. Es wurde nach Meiss zwischen 1370 und 1375 gemalt[14]. Rechts vom Mittelfeld ist die Grablegung Christi dargestellt (Abb. 12). Im Hintergrund erscheint als 'Prototyp' der oben besprochenen die mit ausgebreiteten Armen klagende Maria Magdalena. Hier jedoch ist ihr Schmerz verhalten, der Klagegestus beherrscht, so daß sie eher einer antiken Orantin gleicht.

Das "shrill excitement"[15], das allen bislang beobachteten Klagegesten eigen war, taucht dagegen in der Grisaille-Malerei auf einer Pariser Mitra wieder auf (Abb. 13)[16], deren Verbindung zum 'Parament de Narbonne' Lemoisne und - zurückhaltender - Meiss bestätigen[17]. Hinter einer pyramidal aufgebauten, der Form der Mitra angepaßten Grablegung erscheint die frontal gesehene Maria Magdalena mit klagend erhobenen Armen. Sie breitet sie nicht weit aus

wie in den oben angeführten Beispielen, sondern hält sie, der im Kielbogen ansteigenden Rahmung des Bildfeldes folgend, enger zusammen. Meiss bemerkt dazu: "The Entombment shows the Magdalen flinging her arms over her head in a gesture of grief transplanted from Italian painting into French by Jean Pucelle (Heures de Jeanne d'Evreux)."[18)]
In der Grablegung aus dem Stundenbuch der Jeanne d'Evreux (Abb. 14)[19)], das Pucelle vor 1328 illuminierte, liegt die gemeinsame Wurzel für die Malerei auf der Pariser Mitra (Abb. 13), wie auch für das 'Parament de Narbonne' (Abb. 12) und die Miniaturen in Paris (Abb. 9) und London. Bei Pucelle wird hinter der üblichen Gruppe der Trauernden wiederum Maria Magdalena sichtbar. Sie ringt die ineinander gefalteten Hände über dem Kopf.

Mit dieser Darstellung haben wir den nordeuopäischen Anfangspunkt der beschriebenen, bis zu Roger reichenden Kette des so charakteristischen Klagegestus der Maria Magdalena erreicht. Nach Panofsky war Jean Pucelle der erste, der den italo-byzantinischen Typus der Beweinung in die Malerei des Nordens einführte[20)]. Auf ihn sind letztlich die zitierten Beispiele zurückzuführen. Pucelles Grablegung nun ist ohne die unmittelbare Kenntnis von Duccios gleichnamigem Werk auf der Rückseite der 1308-1311 vollendeten 'Maestà' (Abb. 15)[21)] undenkbar, wie mehrfach beobachtet wurde[22)]. Andere schlagende Parallelen zwischen beiden Meistern lassen einen Aufenthalt Pucelles in Italien als gesichert erscheinen, selbst wenn dieser urkundlich nicht belegt ist[23)]. Der unmittelbare Zusammenhang zwischen Pucelle und Duccio[24)] markiert deutlich eines der wichtigsten und folgenreichsten Ereignisse der gesamten europäischen Kunst: ihre bis etwa 1325 erfolgte weitgehende Italianisierung. Panofsky spricht

von einer "wave of Italianism"[25], die ganz Europa erfaßt hatte. Im Rahmen dieser 'weltweiten' Bewegung kommt vor allem Pucelle das Verdienst zu, zumindest für Frankreich den entscheidenden Schritt getan zu haben[26].

Unter Berücksichtigung der wahrhaft 'fundamentalen' Rolle, die Giotto und Duccio für die gesamte italienische Malerei innehaben, bestätigt sich Panofsky Meinung, daß sie in Padua (Arena-Kapelle) und Siena (Maestà) die Urbilder der westlichen Beweinung - Grablegung schufen[27]. Dieses Vorbild sollte Pucelle in der Fassung Duccios dann nach Frankreich tragen.
Das Wesentliche dieser italienischen Neuschöpfungen ist nach Panofsky eine Emotionalisierung der Szene durch einen der byzantinischen Kunst unbekannten Ausdruck leidenschaftlicher Trauer[28]. Speziell zum hier verfolgten Motiv der klagend hochgeworfenen Arme bemerkt er: "As far as the expression of grief is concerned, the gesture of throwing up both hands is already found in Byzantine instances; but it is far less conspicious here than in the Italian Dugento and Trecento."[29] Die von ihm nach Millet[30] zitierten Beispiele Figg. 493, 533, 535 stützen seine Behauptung, wobei er jedoch nicht Fig. 545, ein Fresko aus Curcer in Serbien, berücksichtigt, das verblüffende Ähnlichkeit zur Sieneser Grablegung Duccios aufweist. Die Rolle der Klagenden dort ist noch exponierter als bei dem Italiener. Eine emotionsgeladene Klage war also auch der byzantinischen Kunst nicht fremd.[31]

Zusammenfassend ist festzustellen, daß der Typus der klagenden Maria Magdalena, wie er oben verfolgt wurde,

ursprünglich aus Byzanz kommt. Er wurde jeweils wie in einer Linse zusammengefaßt und neu formuliert durch die Trecentisten Giotto und Duccio, die französische Kunst, die Van Eyck und schließlich Roger[32]. In seiner Magdalena verdichtete sich der uralte Gestus zum tiefsten Ausdruck des Schmerzes. So faßte auch Roger das überlieferte Formengut durch Modifizierung und Verdichtung erneut zusammen und schuf dadurch für die folgenden Künstlergenerationen ein immer wieder aufgegriffenes Vorbild[33].

b) Die Mariengruppe

In der Beschreibung der Tafel wurde gezeigt, daß die linke Gruppe, bestehend aus Maria, Johannes, Maria Cleophas und Maria Salome, zunächst eng in sich geschlossen und scheinbar isoliert erscheint, wenn auch schließlich eine genaue Analyse der Gesamtkomposition ergibt, daß sie sehr wohl in das Bildganze eingebunden ist.

Dargestellt ist die ohnmächtig zusammengesunkene Mutter Christi. Von links tritt Johannes Evangelista hinzu und faßt sie stützend unter die rechte Achsel und an die Schulter. Leicht nach rechts versetzt steht hinter ihr die jugendliche Maria Salome, die mit der Rechten den Kopf Mariens und mit der Linken ihren abgewinkelten rechten Arm stützt. Zur Bildmitte hin ist die Gruppe geöffnet, während sie, wie die gesamte Komposition, am linken Bildrand durch Maria Cleophas, die mit einem Tuch in der Rechten die Tränen aus den Augen wischt, beschlossen wird.

Allgemein ist diese Gruppe wie folgt zu charakterisieren: links unter dem Kreuz befinden sich mehrere Gestalten mit

der ohnmächtigen Maria als Mittelpunkt, den beiden ihr Helfenden und einer Trauernden am Bildrand. Zur Mitte und darüber hinaus nach rechts bestehen keine direkten, sondern nur kompositionelle Beziehungen, die sich erst einer genaueren Betrachtung erschließen[34]. Die beiden wichtigsten Personen, Maria und Johannes[35], gehören zum engsten Gefolge Christi, während sich rechts lediglich 'Juden' im weiteren Sinne befinden. Die Gestaltung der Gruppe und diese strenge Bipolarität sind in anderen Kreuzabnahme-, Beweinungs- und Grablegungsdarstellungen ungebräuchlich, so daß sie in diesem Zusammenhang einen ikonographischen Fremdkörper darstellen.

Eine vergleichbare, beziehungsweise eventuell als Vorbild in Betracht kommende Gruppierung bietet jedoch die Kreuzabnahme Campins. Das Original ist bis auf ein Fragment in Frankfurt verloren[36], die Komposition aber durch eine Kopie in Liverpool überliefert (Abb. 11)[37]. Die Entstehung des Originals ist nach Panofsky um 1430 anzusetzen[38]. Die Mariengruppe links unter dem Kreuz scheint nach Anordnung und Funktion der Dargestellten als Anregung zu Rogers entsprechender Gruppe gedient zu haben. Hier wie dort ist das Geschehen in zwei Schichten aufgebaut. Zwei heilige Frauen im Hintergrund rahmen die beiden Hauptpersonen: Maria, die zusammenbrechend von Johannes gestützt wird.
So wie Panofsky das Durchscheinen einer italienischen Vergangenheit noch in der Liverpooler Kopie erkennt[39], ist auch das Motiv der in den Armen Johannes' zusammenbrechenden Madonna italienischen Ursprungs, das 'svenimento'[40]. Es erscheint in Italien jedoch ausschließlich in Kreuzigungsdarstellungen, ist also insofern in der Kreuzabnahme Campins für die nordische Tafelmalerei ein neues ikono-

graphisches Element. Um dieses nun bei Campin und seinem Schüler Roger auftauchende Motiv in den kunsthistorischen Kontext einzufügen, sei im folgenden die Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung unter besonderer Berücksichtigung der Mariengruppe kurz skizziert[41].

Bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts herrscht allgemein eine paarweise Gruppierung unter dem Kreuz vor. Links - also zur Rechten Christi - steht Maria, rechts Johannes[42]. Aus dem spätantik-byzantinischen Kunstraum kommend[43], dominiert dieser Typus in ganz Europa[44].
Im Laufe des Jahrhunderts tritt dieses Schema deutlich zugunsten des vielfigurigen, szenischen Kalvarienberges zurück. Die Anzahl der Beteiligten wird drastisch vermehrt, das Geschehen breit, beinahe episch erzählt[45]. "Diese neue Sicht bestimmte nun und in den folgenden Jahrhunderten die gesamte Kunst des Westens. Dabei erstreckt sich die Realistik der Darstellung nicht nur auf den Tod Jesu und die möglichst genaue Wiedergabe der Vorgänge auf Golgotha nach den biblischen Texten, sondern ebenso auf die menschlichen Reaktionen und Gefühle all derer, die das Sterben des Herrn miterleben."[46]
Die erste große künstlerische Formulierung dieses neuen Themas leistete Nicolo Pisano in den Kanzelreliefs im Baptisterium zu Pisa (Abb. 18)[47] und im Dom zu Siena (Abb. 19)[48]. Beide Platten sind ikonographisch eng miteinander verwandt. Sie weisen folgende Gemeinsamkeiten auf:

- Die vertikale Mittelachse des Bildfeldes ist das Kreuz.
- Links darunter befindet sich die trauernde Gefolgschaft Christi, als deren Mittelpunkt Maria, ohn-

mächtig zusammenbrechend, von Begleitern gestützt wird[49].

- Vier Hauptpersonen - Maria, Johannes und zwei weitere heilige Frauen - sind deutlich vor der weniger differenzierten und häufig einander überschneidenden Masse der übrigen Trauernden hervorgehoben.

- Rechts unter dem Kreuz befindet sich eine Gruppe Juden in deutlichem Gegensatz zu den Vertrauten Christi auf der Linken.

- Beide Gruppen sind streng voneinander isoliert. Sie kommunizieren weder durch Blicke noch durch Gesten miteinander[50].

- Je zwei Frauen widmen ihre gesamte Aufmerksamkeit nicht dem Gekreuzigten, sondern ausschließlich seiner Mutter, der all ihre Trauer gilt.

- Maria ist in Frontalansicht dargestellt.

- An der Sieneser Kanzel greift eine Frau stützend unter die rechte Achsel Mariens, so daß ihr Arm weit vom Körper abgewinkelt wird.

Die hier charakterisierte Anlage der beiden Kanzelreliefs sollte auf die italienische Kunst der Folgezeit nachhaltigsten Einfluß gewinnen[51].
So greift Giotto für seine Paduaner Kreuzigung letztlich auf Nicolos Schema zurück (Abb. 20)[52]. Das gleiche gilt - stärker modifiziert - für eine Kreuzigung in der Unterkirche von S. Francesco in Assisi (Abb. 21). Die Attribution des Freskos ist nicht abschließend geklärt. Auch wenn es von Schülerhand ausgeführt wurde, kann an Giottos geistiger Urheberschaft nicht gezweifelt werden[53].

Einen ikonographisch neuen Typus repräsentiert dort Maria, die ohnmächtig zur Erde gesunken ist. Zwei Begleiterinnen stützen den in Frontalansicht gegebenen Oberkörper, während der Unterkörper, durch die Rückenfigur einer Knienden verdeckt, nach links ausgestreckt ist. Ein Griff unter die Achsel läßt den rechten Arm leblos herabhängen.

Geht man von Giottos Bedeutung für die gesamteuropäische und speziell italienische Kunst aus, so lassen sich für die Zukunft die Marien unter dem Kreuz in einen Paduaner und einen Assisianer Typus, d.h. mit stehender, beziehungsweise zur Erde gesunkener Madonna einteilen. Der erste existiert in unzähligen Fassungen, während der zweite eine nicht ganz so starke Verbreitung fand.

Daß aber auch diese Komposition über mehrere Generationen lebendig blieb, beweisen einige italienische Beispiele des Trecento. Der giottesken Gruppe eng verwandt ist ein Fresko des Barna da Siena in San Gimignano aus der Jahrhundertmitte (Abb. 22)[54]. Lediglich die monumentale Rükkenfigur aus Assisi ist ins Profil gewendet und Maria gespannter, in der Ohnmacht beinahe erstarrt. Aus dem engsten Umkreis Barnas, vielleicht von der Hand seines Mitarbeiters Bartolo di Fredi, besitzt das New Yorker Metropolitan Museum eine Tafel, deren unmittelbare Abhängigkeit, besonders betreffs der hier verfolgten Mariengruppe, vom Fresko in San Gimignano unbestritten ist[55]. Eine weitere, Barna ähnlich nahestehende Tafel besitzt das Budapester Museum der Bildenden Künste[56]. Etwa 30 Jahre später, um 1383, zeigt sich das Fortleben seiner Konzeption noch in der Mitteltafel eines Triptychons von Andrea Vanni, heute in Washington[57].

Das dem Vorbild Giottos vielleicht am nächsten kommende Beispiel findet sich in Altichieros Kreuzigungsfresko aus der Mitte der achtziger Jahre in der Capella di S. Giorgio

zu Padua (Abb. 23)[58]. Wie in Assisi bemühen sich zwei Frauen von hinten um Maria, die kraftlos zusammengebrochen ist. Gesicht und Oberkörper sind frontal gesehen, der rechte Arm hängt leblos zur Erde, während ihre Linke von einer monumental aufgefaßten, ganz in ein weites Gewand gehüllten Frau gestützt wird[59]. Trotz des selbstverständlichen stilistischen Wandels und der größeren Erzählfreudigkeit dieses Kalvarienberges[60] ist das Werk ein besonders klares Zeugnis für die nachhaltige Wirkung der Formerfindungen Giottos.

Auch in der franco-flämischen Buchmalerei des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts fanden die beiden oben charakterisierten Mariengruppen in differenzierter Weise Eingang. Der Typ der stehenden Maria kehrt, natürlich Vermittler vorausgesetzt, am klarsten und besonders expressiv gestaltet in einer Miniatur des Passions-Meisters aus den 'Petites Heures' des Jean de Berry wieder (Abb. 24)[61].

Der in Assisi ausgebildete Typus mit frontal gesehener, halb zur Erde gesunkener Maria, deren Oberkörper von Begleitern gestützt wird, blieb, wie oben gezeigt, lange lebendig und fand auch in die Kunst des Nordens Eingang. Ein anderer Kalvarienberg in eben den 'Petites Heures', von der Hand des Pseudo-Jacquemart, ist letztlich dieser Gruppe zuzuordnen (Abb. 26)[62]. Die Mittelachse des hochrechteckigen Bildfeldes ist durch das Kreuz markiert. Rechts darunter steht eine Gruppe Juden. Der vorderste von ihnen weist mit erhobener Rechter auf Christus, einem Gestus, der, ursprünglich aus der byzantinischen Kunst kommend, seit den Kanzelreliefs Nicolos über Giotto, Duccio, Simone Martini, Pucelle ein fester Bestand der meisten Kreuzigungen ist. Links unter dem Kreuz befinden

sich entsprechend der oben kurz angedeuteten Tradition die Anhänger Christi; ganz vorn Maria, die in Frontalansicht auf die Knie gefallen ist. Die Unterschenkel sind nach rechts auf die Bildmitte zu gerichtet. Das nimbierte Haupt ist auf die rechte Schulter gesunken, der rechte Arm hängt kraftlos herab, während der linke, bedingt durch den stützenden Griff Johannes' unter den Oberarm, rechtwinklig abgeknickt ist. Vom linken Bildrand her tritt der jugendliche Evangelist leicht vorgebeugt hinzu. Der um die Schultern gelegte Mantel öffnet sich für den rechten Arm, mit dessen ausgestreckter Hand er den Oberkörper Mariens stützt. Mit der Linken erfaßt er hinter ihrem Körper stützend den linken Oberarm. Rechts von Johannes erscheint der ebenfalls nimbierte Kopf einer jüngeren,hinter Maria stehenden Frau, während das halb verdeckte Gesicht einer etwas älter erscheinenden im Hintergrund das Bildfeld nach links beschließt. Während die Aufmerksamkeit der Juden ganz vom Gekreuzigten in Anspruch genommen wird, ist Maria inhaltlicher wie formaler Mittelpunkt der linken Gruppe. Keiner der Beteiligten nimmt unmittelbar am Kreuzigungsgeschehen teil, vielmehr bringt sie einen zweiten Schwerpunkt in das Geschehen, der eindeutig Handlung und Emotionen 'ihrer' Gefolgschaft bestimmt[63)].

Diese Miniatur weist einige deutliche Übereinstimmungen mit Rogers Komposition auf:

- Die linke Gruppe ist, in der oben aufgezeigten Tradition szenischer Kreuzigungsdarstellungen stehend, vom übrigen Geschehen isoliert und ganz in sich geschlossen.

- Die mit-leidende Mutter Christi ist Mittelpunkt der Trauer und Fürsorge 'ihrer' Gefolgschaft.

- Maria erscheint im Vordergrund, Johannes, leicht nach rückwärts versetzt, links neben ihr. Die jüngere Maria Salome steht hinter ihr, während die ältere Maria Cleophas mit halb verdecktem Gesicht das Bildfeld nach links hin begrenzt.

- Maria ist frontal dargestellt, der Oberkörper leicht diagonal, der Unterkörper nach rechts gerichtet. Ihr rechter Arm hängt schlaff herab, der linke ist durch einen von hinten geführten stützenden Griff unter die Achsel beinahe im rechten Winkel geknickt.

- Johannes tritt leicht vornüber gebeugt von links auf Maria zu. Sein Mantel fällt vor dem Körper auseinander, so daß die rechte Hand sichtbar wird, mit der er in einer zarten Bewegung den Oberkörper der Gottesmutter stützt.

Aus diesen Beobachtungen sind folgende Schlußfolgerungen zu ziehen:

Rogers Mariengruppe gehört nicht in die ikonographische Tradition von Kreuzabnahme- oder Beweinungsdarstellungen, sondern in die von Nicolo Pisano begründete szenischer Kreuzigungen. Die von der Hand des Pseudo-Jacquemart stammende Miniatur aus den 'Petites Heures' weist in der Mariengruppe so deutliche Übereinstimmungen mit Roger auf, daß an dem durch sie vertretenen Typus als Vorbild für ihn kaum zu zweifeln ist[64].

Nach diesen Ergebnissen ist es möglich, die entsprechende Gruppe aus Campins Kreuzabnahme (Abb. 11) genauer von der Rogers zu unterscheiden und am Beispiel eben der

Mariengruppe die oben erwähnten Beziehungen besser zu beurteilen.

Wie schon bemerkt, ähnelt diese Gruppe in ihrem Aufbau der Rogers. Maria ist jedoch anders dargestellt. Halb im Profil gegeben, sinkt sie zusammenbrechend mit ausgestreckten Armen nach rückwärts Johannes in die Arme. Dieses Motiv ist ohne die entsprechende Darstellung Duccios auf der Rückseite der Sieneser Maestà wohl kaum denkbar (Abb. 25). Wie lange dieses Vorbild tradiert und wie weit es verbreitet wurde, zeigt eine wohl französische Tafel aus dem Besitz des Jean de Berry, die sich heute in Brüssel befindet (Abb. 27). Das um 1380 entstandene Bild atmet so viel Sienesisches[65], daß es nicht nur als gutes Beispiel für das wohlbekannte Interesse des Herzogs an italienischer Kunst gelten kann, sondern von verschiedenen Forschern sogar der Hand eines Italieners zugewiesen wurde[66].

Dieser Marientypus fand schon früh auch in einem anderen ikonographischen Zusammenhang seinen Platz. Simone Martini verwandte ihn in gesteigerter Expressivität für die Kreuzabnahme seines schon mehrfach zitierten Antwerpener Altärchens (Abb. 10)[67]. Das wohl in Avignon entstandene Bild aus den dreißiger Jahren des Trecento beeinflußte nachhaltig die große Miniatur des Jacquemart im sogenannten Brüsseler Stundenbuch, den 'Très Belles Heures de Jehan de France, Duc de Berry', das nach Panofsky 1390 bis 1395 ausgeführt wurde (Abb. 29)[68]. Spätestens mit dieser Miniatur von der Hand eines der Hauptmeister der franco-flämischen Buchmalerei fand letztlich Duccios Mariengruppe, inhaltlich und formal durch seinen jüngeren Landsmann modifiziert, Eingang in die Kunst des Nordens und erlangte einige Bedeutung für Campins monumentale Kreuzabnahme. Die von Johannes gestützte Maria mit aus-

gestreckten Armen ist über Jacquemart auf Simone zurückzuführen[69], der die Fassung Duccios dahingehend abwandelte, daß er die aus einer Kreuzigung stammende Gruppe, in Handlung und Emotionen intensiviert, für eine Kreuzabnahme benutzte.

Hier wird ein wesentlicher Unterschied zwischen Campins und Rogers Formulierungen desselben Themas greifbar. Während jener in der Simone-Jacquemart-Tradition steht, also einen schon früher entwickelten Kreuzabnahme-Typus im Grund beibehält, greift Roger auf einen anderen, oben entwickelten Kreuzigungs-Typus zurück, nimmt eine Gruppe heraus und verwendet sie als ikonographisches Novum in seiner Kreuzabnahme[70]. Bei aller zunächst ins Auge fallenden Ähnlichkeit steht er in diesem Detail auf einer von seinem Lehrer Campin gänzlich verschiedenen Basis.

Die nahezu identische, d.h. fast exakt parallele Darstellung Christi und Mariens bringt das Mitleiden der Gottesmutter besonders intensiv zum Ausdruck, ja scheint noch darüber hinauszugehen und durch die jeweilige Geschlossenheit der Gruppen eine gewisse Gleichwertigkeit beider Gestalten auszudrücken. Auch diese Anordnung ist keine Neuerfindung Rogers, wie v. Simson meint[71], sondern bereits in einer niederländischen Miniatur aus dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts vorformuliert (Abb. 31)[72]. Es ist dort etwa der gleiche Moment des biblischen Geschehens wie bei Roger dargestellt: Christus ist bereits vom Kreuz abgenommen und wird gerade in nahezu waagerechter Haltung von zwei Männern, wohl Joseph von Arimathia und Nikodemus, niedergelegt. Fast genau parallel zu ihm liegt Maria auf der Erde. Auch die Art, wie sich Joseph um Christus und Johannes um Maria bemühen, ist durchaus

mit Roger vergleichbar. Es handelt sich also hier um eine frühere bildliche Formulierung der 'Compassio Mariae', in der formale und kompositionelle Mittel, mit denen Roger diesem Thema höchste Expressivität verlieh, und die in der Regel als seine herausragende Neuschöpfung gewertet werden, vorweggenommen sind. Es fehlt zwar das Unmittelbare, ja Zwingende Rogers, auch ist die Gesamtdarstellung deutlich mehr erzählend, doch ist unbestreitbar, daß zwei eng miteinander verwandte Aussagen auf im Grunde ganz ähnliche Weise formuliert wurden.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß Rogers Mariengruppe Kreuzigungsdarstellungen entlehnt ist, für die Niccolo Pisano im dreizehnten Jahrhundert den Grundstock legte. In Assisi fand das Thema durch Giotto als geistigen Urheber des Freskos von Schülerhand eine neue, für lange Zeit verbindliche Formulierung. Ihr Fortleben ist in Italien bis in die achtziger Jahre des Trecento nachweisbar. Über den Meister des 'Parament de Narbonne' gelangte der Marientypus in den Norden und fand in der Gestaltung des Pseudo-Jacquemart seine für Roger als Vorbild oder Anregung gültige Fassung. Die Kreuzabnahme Campins ist in bezug auf diese Gruppe dahingehend von der Rogers zu unterscheiden, daß sie trotz Übereinstimmungen einer von jener verschiedenen ikonographischen Tradition entstammt.

c) Nikodemus

Nikodemus wendet den Kopf nach rechts dem Leichnam Christi zu, dessen Beine er trägt. Der Oberkörper ist dem Betrach-

ter beinahe frontal zugekehrt. Das rechte Bein setzt er in einer aus dem Hüftgelenk kommenden Bewegung mit mäßig geknicktem Knie soweit diagonal vor den Körper, daß der ausgestreckte, leicht einwärts gedrehte Fuß beinahe das Gewand der Maria Magdalena am Boden berührt. Das linke Bein ist hinter dem ausgestreckten rechten weit in Richtung Bildmitte gesetzt und deutlich im Kniegelenk gewinkelt.

So entsteht unterhalb der durch die horizontal vor dem Körper gehaltenen Beine Christi markierten Gürtellinie der Eindruck, als strebe Nikodemus mit grazilem Tänzerschritt auf den Bildrand zu. Es ist eine Bewegung, die in schärfstem Gegensatz zum säulenhaft strengen Aufbau des Oberkörpers steht, der, wie der Gesamtcharakter des Bildes, nur ein Stehen, nicht aber ein Schreiten oder gar Tänzeln zuläßt[73].

Zusammenfassend ist das Standmotiv vielleicht so zu erklären, daß der Unterkörper in einer gewaltsamen Bewegung um beinahe 180 Grad unter dem Oberkörper nach rechts gedreht ist. Dieses so instabile Stehen ist, zumal da Nikodemus einen Teil der Last des Leichnams trägt, inhaltlich nicht möglich und auch anatomisch kaum nachvollziehbar.

Der Erklärungsversuch Frintas, der von ihm angenommene zweite Maler des Bildes habe das sichere Standmotiv Josephs von Arimathia mißverstanden und es 'per analogiam' für die noch nicht vollendete Gestalt des Nikodemus wieder verwandt[74], vermag nicht zu befriedigen. Ein solcher Fehler ist der möglichen zweiten Hand, also Roger, wohl kaum anzulasten.

Dagegen ist es viel näherliegend, daß der Tänzerschritt in formaler Anlehnung an ein Vorbild geschaffen wurde. Die dafür zunächst in Frage kommende Kunst zu Beginn des

Jahrhunderts bietet keinerlei Beispiele, die als Vorbild gedient haben könnten[75].

Auf eine ganz andere Spur führt indirekt Edouard Michel[76]. Er meint, in der instabilen Pose der Maria Magdalena einen Rückgriff auf romanische Skulptur des Languedoc erkennen zu können. Und eben dort, in Toulouse, der Hauptstadt des Languedoc, tritt auch der Tänzerschritt auffällig oft auf[77]. Das Toulousaner 'Musée des Augustins' besitzt eine Reihe von Skulpturen aus dem Kapitelsaal von St. Etienne, die dieses so widersprüchliche Standmotiv aufweisen. Es handelt sich jeweils um Apostel, deren Oberkörper frontal gegeben ist; die Beine sind in einer von den Hüftgelenken ausgehenden Bewegung beinach grotesk voreinander gekreuzt, so daß auch bei ihnen das Stehen völlig instabil ist. Sie werden um 1130 datiert (Abb. 33)[78].
"In den verschiedensten Variationen läßt sich in der romanischen Plastik und Malerei des Abendlandes das Motiv eines gekünstelten, unnatürlichen Stehens und Schreitens, zusammen mit einer in den Gelenken gebrochenen, feierlich-steifen Handhaltung feststellen"[79], wie es in den Toulousaner Plastiken besonders deutlich wird. Diese Stehform ist im zwölften und dreizehnten Jahrhundert so häufig, daß Tikkanen sie als für die romanische Kunst besonders charakteristisch ansieht[80].
Das Standmotiv wird über die, beide Orte miteinander verbindende, große Pilgerstraße nach Santiago de Compostela aus dem Kreuzgang von S. Domingo in Burgos nach Toulouse gelangt sein. Dort erscheint es schon um 1100 (Abb. 35). Die Verbindung wird noch dadurch gestützt, daß französische Meister in Burgos gearbeitet haben[81], die das

nach Fillitz aus der mozarabischen Kunst stammende Motiv[82] nach Frankreich tragen konnten.
Aus dem Süden Frankreichs kamen Toulousaner Bildhauer nach Norden in das französische Kernland und schufen vor 1140 in den Gewändefiguren von St. Denis die erste nordfranzösische Statuenfolge[83]. Die heute verlorenen Skulpturen sind durch brauchbare Zeichnungen Montfaucons aus dem Jahre 1729 überliefert[84]. Durch die"überraschende Ähnlichkeit mit den Statuen des Kapitalsaales von Saint-Etienne in Toulouse"[85] ist die Tätigkeit Toulousaner Meister in Sugers Abteikirche, dem zentralen Heiligtum der entstehenden französischen Nation, als gesichert anzusehen. So taucht auch das Motiv des instabilen Stehens mit übereinander geschlagenen Beinen in St. Denis mehrfach auf (Abb. 36).
Nur wenige Jahre später, 1145-1155, erscheint das gleiche Motiv am 'Portail Royal' in Chartres beim Moses im rechten Gewände des linken Portals (Abb. 37) und in der Gestalt eines Musikanten am Pfeiler zwischen linkem und mittleren Tor (Abb. 38). Über die unmittelbare Abhängigkeit der Chartreser Plastik von der in St. Denis besteht kein Zweifel[86], womit auch das Wandern des Motivs eine Erklärung findet.
Der unmittelbar nach 1160 entstandene Schmuck des Annenportals an Notre-Dame in Paris findet seine Voraussetzungen in Chartres und St. Denis[87]. Die nicht sicher identifizierte Darstellung eines bärtigen Mannes mit einem Musikinstrument in der äußeren Archivolte (Abb. 39) bildet für die Entwicklung unseres Motivs das Verbindungsglied zwischen St. Denis und den Gewändefiguren des Westportals in Senlis - ca. 1170 - (Abb. 40), bei denen nicht zuletzt durch die Tänzerstellung der Zusammenhang mit St. Denis

deutlich wird[88]. Mit Senlis verschwindet der Toulousaner Tänzerschritt aus der französischen Kunst. Das so unnatürliche und instabile Standmotiv hatte in den naturalistischen Werken der nun zu Ende des Jahrhunderts einsetzenden Hohen Gotik keinen Platz mehr[89].

Etwa eineinhalb Jahrhunderte später, zu Anfang des 14. Jahrhunderts, findet sich in der westlichen Vorhalle der Kathedrale zu Tournai unter einer Reihe von Propheten einer, dessen verschränktes Stehen offensichtlich in der aufgezeigten Tradition der französischen Plastik steht (Abb. 41). Er setzt sein linkes Bein ausgestreckt diagonal vor den Körper. Das rechte ist hinter jenem gekreuzt. Das Standmotiv, in dem unter nahezu frontal gesehenem Oberkörper die Beine beinahe gewaltsam gekreuzt sind, so daß dadurch innerhalb derselben Gestalt ein scharfer Widerspruch entsteht, ist dem des Nikodemus bei Roger sehr ähnlich. Zudem handelt es sich um ein Relief. Die enge Verbindung Rogers zur Plastik wurde oben bereits angesprochen, wie auch der Gesamtaufbau des Bildes von Tournaiser Reliefs abgeleitet wurde. Mit einigem Vorbehalt ist auch in der Gewandbildung ein Vergleich möglich. So ist der Mantel bei Nikodemus ähnlich diagonal vor der Brust geführt wie bei dem Propheten. Hier wie dort fällt ein Zipfel über den linken Arm.

Aus all dem kann geschlossen werden, daß der Prophet in der Vorhalle der Tournaiser Kathedrale, den Roger sicherlich kannte, entscheidende Anregungen zur Gestaltung des Nikodemus gegeben hat[90].

3. Ergebnisse

Das Madrider Bild ist nicht im Sinne des Wortes eine 'Kreuzabnahme', die die bildnerische Erzählung eines biblischen Ereignisses voraussetzt, sondern ein monumentales Andachtsbild. Der Betrachter wird zur Kontemplation über zwei etwa gleichberechtigte Themen angehalten: den Tod Christi und das Mitleiden seiner Mutter.
Aus einer genauen Betrachtung des Bildraumes ergibt sich, daß die Tafel, deren skulpturaler Charkter schon lange betont wurde, weder einen Schnitzaltar noch einen mit Skulpturen gefüllten Schrein wiedergibt. Es ist vielmehr ein in Malerei umgesetztes Hochrelief, das durch die Tournaiser 'stèles funéraires' angeregt wurde.
Die Zuschreibung des Bildes an Roger schien bis zur Untersuchung Frintas gesichert. Seine vornehmlich auf technischen Beobachtungen fußende These, es sei von zwei Malern, also Campin und Roger, gemalt, ist vor Abschluß einer noch ausstehenden Laboruntersuchung nicht zu verifizieren. Deshalb wird hier an der herkömmlichen Attribution festgehalten.
Die ungewöhnliche Ikonographie ist in einem bestimmten Moment, der Bipolarität von enger Gefolgschaft Christi und den übrigen Beteiligten, auf Kreuzigungen zurückzuführen. Eben aus Krezigungen stammt auch die oben isoliert untersuchte Mariengruppe. Der charakteristische Klagegestus Magdalenas dagegen erscheint, ursprünglich aus Byzanz stammend, zuerst in Duccios Sieneser Grablegung (Abb. 15). Durch Pucelle (Abb. 14) gelangte diese Bilderfindung in den Norden, wo sie wie an markanten Beispielen belegt wurde, eine beachtliche Verbreitung erfuhr. Kurz vor der Wende zum 15. Jahrhundert taucht in dem Florentiner Diptychon (Abb. 8) der Klagegestus erstmalig in einer Kreuzigung auf. Gleichfalls in einer Kreuzigung erscheint er in der New Yorker

Tafel (Abb. 7), deren Bedeutung für Roger unterstrichen wurde. Seine Magdalena stammt also unmittelbar aus einer Kreuzigung, mittelbar jedoch aus bis auf Duccio zurückgehenden Darstellungen der Grablegung Christi.
Die die Gesamtkomposition inhaltlich und formal nachhaltig prägende Parallelanlage Christi und Mariens ist schon früher in einer Beweinung unter dem Kreuz nachweisbar. Die Ikonographie des Bildes speist sich also vornehmlich aus der von Kreuzigungen. Daneben wird die genannte Beweinung wichtig. Diese beiden Typen fließen in Rogers Neuschöpfung zusammen, deren besondere Leistung die Verdichtung zweier Erzählformen zum Andachtsbild ist.
Das ungewöhnliche Standmotiv des Nikodemus wurde von einem Relief in der Vorhalle der Tournaiser Kathedrale abgeleitet. Dadurch bestätigt sich erneut Rogers enge Verbindung zur Plastik seiner Vaterstadt, wie auch die Verwurzelung des Bildes in sehr weit zurückzuverfolgerdem Formengut.

II. DAS NACHLEBEN DER KREUZABNAHME

1. Die Nachwirkungen
Gruppierung und Begriffsbestimmung

Das Nachleben der Kreuzabnahme soll im folgenden in absteigender Linie untersucht werden:

- Kopien,
  also Nachbildungen des Originals von anderer Hand, die auch in den Maßen von diesem nicht wesentlich abweichen.
- Wiederholungen,
  die stilistisch eigenständig, die Darstellung Rogers unabhängig von deren Maßen wiedergeben, aber das Querformat beibehalten.
- Wiederholungen,
  bei denen an die Stelle des Goldgrundes eine Landschaft getreten ist.
- Hochformatige Wiederholungen mit Landschaftshintergrund.
- Rückgriffe,
  in denen wesentliche Bestandteile des Rogerschen Bildes wiederverwandt und in eklektischer Weise mit anderen Elementen zu neuen Kompositionen verknüpft werden.
- Erinnerungen,
  die als selbständige Bilderfindung auf Roger zurückgreifen.

2. Kopien

a) Literaturübersicht - Der Streit um das Original

Resultierend aus dem Streit, welche der schon lange bekannten Fassungen der Kreuzabnahme das Original sei, tauchten in der Literatur schon früh Aufzählungen von Kopien auf.
Den Versuch einer ersten Zusammenfassung unternimmt Passavant[1]. Neben dem damals noch im Escorial befindlichen Original, das auch er dafür hält, schreibt er dem Meister noch zwei eigenhändige Repliken zu: eine "im königlichen Museum zu Madrid", also im Prado, und eine weitere in "Berlin vom Jahre 1488". Einige andere Fassungen hält er für Kopien. Ihm folgt Waagen[2], während Crowe - Cavalcaselle von dem Madrider Bild meinen, daß dieses "den größten Anspruch auf Originalität" erhebe[3]. Daneben nennen sie fünf Kopien: das heute als Original anerkannte Exemplar im Escorial, eines im Museum Santa Trinità in Madrid, das in Berlin, den Edelheer-Altar in Löwen[4] und schließlich das Triptychon in der "Liverpoolgalerie Nr. 39"[5]. Das letztere ist jedoch keine Kopie nach Roger, sondern die bekannte noch heute unter derselben Inventarnummer geführte nach Campin (Abb. 11)[6]. Ein vergleichbarer Irrtum unterläuft ihnen bei der Nennung eines Bildes im "Kölner Museum" Nr. 117 aus dem Jahre 1480. Damit ist zweifellos die heute unter der Nummer 136 inventarisierte Kreuzabnahme des Meisters des Marienlebens, die 1480 bezeichnet ist, gemeint[7].
Die nächste Zusammenstellung findet sich bei Bock[8]. Er hält das Bild im Escorial für das Original. Bei der Auf-

zählung der Kopien ist er ungenau und stützt sich offensichtlich auf nicht näher überprüfte, ältere Literatur. So nennt auch er - in augenscheinlicher Anlehnung an Crowe - Cavalcaselle - die Bilder in Liverpool und Köln und gibt für die Berliner Kopie mit 554 eine falsche Inventarnummer. Daneben erwähnt Bock zum erstenmal eine Kopie in Douai.
Fierens-Gevaert[9] erkennt ebenfalls das Bild im Escorial an. Daneben zählt er zwei Kopien im Prado, weitere in Berlin, Köln (!), Liverpool (!) und Douai auf. Also vertraut auch er älterer Literatur, wohl dem auch zu seiner Zeit immer noch gültigen Standardwerk von Crowe - Cavalcaselle.
Wurzbach hält die Tafeln im Escorial und im Prado für eigenhändig, stellt aber das Prado-Exemplar weit über jenes im Escorial[10]. Daneben nennt er, wohl im Anschluß an Fierens-Gevaert, Nachahmungen in Berlin, Liverpool, Douai und Köln.
Eine verläßliche, wenn auch unvollständige Zusammenstellung gibt erstmalig Winkler[11], auf der dann Friedländer unter ausdrücklichem Verweis auf ihn in seinem Werkkatalog Rogers aufbaut[12].

b) Identifikation der in Spanien befindlichen Kopien

Die Identifikation der in der älteren Literatur genannten Kopien in Spanien bereitet heute wegen der unterschiedlichen Inventarnummern einige Schwierigkeiten.
So erwähnt Passavant "eine alte Copie in dem National-Museum S. Trinidad zu Madrid"[13]. Die gleiche Angabe findet sich bei Crowe - Cavalcaselle[14], während Bock[15] und Fierens-Gevaert[16] lediglich zwei Kopien im Prado kennen.

Das Dreifaltigkeitsmuseum war am 13. Januar 1836 zur Aufnahme von Kunstwerken aus säkularisierten Klöstern gegründet worden. Durch Regierungserlaß vom 22. März 1872 wurde es mit dem Prado zusammengelegt[17], so daß auch die erwähnte Kopie dorthin gelangte und unter der Nummer 2193 inventarisiert wurde[18].
Waagen[19] und Crowe-Cavalcaselle[20] geben der ursprünglich im Prado befindlichen Kopie die Nummer 1064, während sie bei Bock[21] und Wurzbach[22] die Nummer 1818 erhält. Bei Winkler schließlich erscheint 1818 als 1893 und 2193 als 1894[23].
Diese Verwirrung ist durch mehrere Neubearbeitungen des Kataloges zu erklären. Nach dem heutigen Stand der Dinge befinden sich

- das Original, ehemals im Escorial, seit 1939 unter der Nummer 2825 im Prado[24]
- die alte Prado-Kopie, erst Nummer 1064, dann 1818 und schließlich 1893 seit 1939 im Austausch gegen das Original im Escorial[25]
- die Fassung des ehemaligen Trinitäts-Museums, früher Prado-Nummer 2193, unter 1894 ebendort[26].

c) Verwechslungen von Original und Kopie in der Literatur

Nach dem Original existieren im Sinne der oben gegebenen Definition[27] drei Kopien. In der Zählung Friedländers sind es:

3a, Berlin Ost, Staatliche Museen Nr.534 (Abb. 44) ehemals Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, (nicht in der Gemäldegalerie Dahlem, wie bei Friedländer angegeben).

3b, Madrid, Prado Nr. 1893 (Abb. 43)
seit 1939 im Escorial ausgestellt

3c, Madrid, Prado Nr. 1894 (Abb. 45)

Diese drei Fassungen stehen nicht nur auf den ersten Blick dem Original so nahe, daß sie häufig mit ihm verwechselt werden. So liegt bei Friedländer ein Irrtum vor, wenn er für 3b, Prado Nr. 1893 (ausgestellt im Escorial) die Maße 200:263 cm angibt, die nach Angabe des Museumskataloges[28] genau die von Nr. 1894 sind, während Nr. 1893 mit 235:260 cm immerhin 35 cm höher ist.
Um die häufigen Verwechselungen von Original und Kopie in Publikationen zu korrigieren, stellte Schöne die Kopien und deren fälschliche Abbildungen anstelle des Originals zusammen, verwechselte dabei aber gleichfalls die beiden in Spanien befindlichen Fassungen[29].
Nach Schöne ist

- Friedländer 3b, Prado Nr. 1893, eine "deutlich romanistische, gedunsene Kopie" von 200:263 cm. Er erliegt also der gleichen Verwechslung der Maße wie Friedländer. Außerdem ist nicht dieses Exemplar, wie er meint, bei Voll in beiden Auflagen abgebildet, sondern die durch die Jahreszahl 1488 eindeutig zu identifizierende Berliner Kopie[30].

- Friedländer 3c, Prado Nr. 1894 "sofort daran zu erkennen, daß in den oberen Ecken des viereckigen Aufsatzes das Maßwerk fehlt." Doch gerade das ist bei der Prado-Kopie Nr. 1894 nicht der Fall, sondern vielmehr bei der heute im Escorial ausgestellten ehemaligen Prado Nr. 1893, also Friedländer 3b[31].

d) Die Kopie im Escorial (Abb. 43)

Die im Austausch gegen das Origninal heute im Escorial ausgestellte Kopie[32] wird allgemein dem Mechelner Maler Michel Coxcie zugeschrieben[33]. Als Maria von Ungarn das Bild Rogers für die spanische Krone erwarb[34], ließ sie Coxcie, der bei den Spaniern in hoher Gunst stand[35], als Ersatz eine Kopie anfertigen, die später unter nicht geklärten Umständen ebenfalls nach Spanien gelangte[36].

Das unverwechselbare 'Erkennungszeichen' dieser Kopie ist die Umgestaltung des zinnenförmigen Aufsatzes in der Bildmitte. An die Stelle des spätgotischen Maßwerkes ist ein schlichter, mehrfach profilierter, halbrunder Abschluß getreten.

Bedeutsam für das Verständnis des späten Kopisten ist es, daß das Kreuz, am Querbalken deutlich ablesbar, vor diesen Abschluß gesetzt ist. Coxcie versuchte, so die für das Kreuz und den Mann auf der Leiter viel zu geringe Tiefe der Nische zu überspielen. Indem er diesen 'Fehler' Rogers korrigierte, verkannte er zugleich den reliefhaften Charakter des Vorbildes.

Daneben werden noch einige Unterschiede im Detail deutlich. Stellvertretend sei hier nur auf den viel stärker abgewinkelten Kleinen Finger der rechten Hand Mariens verwiesen. Frintas Beobachtung, der Kopist habe das komplizierte Standmotiv des Nikodemus durch eine Veränderung an dessen linkem Fuß zu klären versucht[37], kann nicht bestätigt werden.

Obwohl Coxcie sich insgesamt, seinem Auftrag entsprechend, um eine getreue Wiedergabe bemühte, konnte er doch die eigene Sprache nicht verleugnen. Das wird besonders in

der Bildung der Gewandfalten deutlich. Er gibt sie zwar motivisch genau wieder, aber die charakteristische Härte, ja Knitterigkeit Rogers ist dem über ein Jahrhundert Jüngeren fremd. Seine so viel weicheren und runderen Formen verraten untrüglich den Bewunderer und Schüler italienischer Künstler.

e) Die Kopien in Berlin und im Prado
(Abb. 44, 45)

Die Kopien in Berlin[38] und im Prado[39] stehen dem Original insofern näher, als sie auch das Maßwerk im Aufsatz wiederholen und die Position des Kreuzes nicht 'korrigieren'. Die Berliner Fassung ist im Maßwerk des nicht überhöhten Teiles 1488 bezeichnet. Ob diese Jahreszahl ursprünglich ist, wird gelegentlich bezweifelt[40]. Während Friedländer die Madrider Kopie ins 15. Jahrhundert setzt[41], nennt der Museumskatalog erst das sechzehnte[42].

Einige Merkmale, in denen sich diese Kopien, darin untereinander genau übereinstimmend, vom Vorbild unterscheiden, wurden bisher noch nicht beobachtet. Es sind:

- der Totenschädel am Boden, in dessen Oberkiefer sich nur noch die Eckzähne befinden;
- die Leiter, deren Holme nach außen flach sind;
- und besonders das Gewand des Nikodemus. Es ist mit einem Granatapfelmotiv geschmückt, das auf dem vorgesetzten Oberschenkel geradezu demonstrativ aufgesetzt wirkt.

Dieses im Werke Rogers nicht nachweisbare Muster fand etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in italienischen Stoffen weiteste Verbreitung[43]. Solche Stoffe sind nicht nur zahlreich erhalten, sondern auch immer wieder in der zeitgenössischen Malerei abgebildet[44].

Aus diesen vom Original abweichenden Übereinstimmungen beider Kopien untereinander geht eindeutig hervor, daß sie eng miteinander verwandt sind. Sie müssen entweder von derselben Hand stammen oder eine muß nicht nach dem Original, sondern nach der anderen geschaffen worden sein.

Da das Berliner Exemplar, vor allem in den Köpfen, Roger näher steht und kaum dem Schöpfer des Madrider Bildes zugewiesen werden kann, wird jenes vor dem Original entstanden sein, während das Prado-Bild nach ihm und eben nicht nach Roger kopiert wurde. Diese Annahme wird dadurch gestützt, daß die 'erste' Kopie in einigen Details Übereinstimmungen mit dem Vorbild aufweist, die der 'zweiten' fehlen, so daß eine umgekehrte Beeinflussung ausgeschlossen werden kann. Es fehlen dort etwa die Nägel der Schrifttafel am Kreuz und der Saum am Untergewand des Nikodemus. Dieser tritt zudem nicht, wie sonst immer, auf das Gewand Magdalenas.

Die auf den Kopien erscheinende Form des Granatapfelmusters im Gewand des Nikodemus fand, wie erhaltene Stoffe und Wiedergaben in Kunstwerken zeigen, ihre Blütezeit erst seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Von daher gewinnt die Authentizität der Jahreszahl 1488 an Wahrscheinlichkeit. Die Madrider Fassung ist als Kopie nach dem Berliner Bild später anzusetzen und dürfte, damit der Angabe des Katalogs folgend, erst in den Anfang des 16. Jahrhunderts gehören.

3. Wiederholungen

a) Der Edelheer-Altar (Abb. 46)

Die wohl bekannteste Wiederholung der Kreuzabnahme, in der Literatur durchweg als Kopie bezeichnet[1], ist der Edelheer-Altar in Löwen[2]. Das nach dem inschriftlich bezeugten Stifter Willem Edelheer so bezeichnete Triptychon befindet sich in der Schatzkammer von St. Peter[3].

Der Altar wird immer wieder zitiert, da er durch das Datum 1443 auf der Rückseite den wichtigsten 'terminus ante quem' für Rogers Kreuzabnahme darstellt. Eine eingehendere Behandlung erfuhr das Werk selber jedoch nur durch Maquet-Tombu[4] und - grundlegend - Neilsen Blum[5]. Sie weist nach, daß mit der Jahreszahl 1443 nicht die Datierung des Altares gegeben ist, sondern der Zeitpunkt seiner Aufstellung als Grabmonument in der Familienkapelle des Stifters. Die Entstehungszeit des Altares dagegen fällt bereits in die Jahre zwischen 1436 und 1439[6].

Während auf den Innenseiten der Flügel die Familie des Stifters mit den Heiligen Adelheid und Jacobus Maior in herkömmlicher Weise dargestellt ist, zeigt die Mitteltafel eine recht genaue Wiederholung der großen Kreuzabnahme Rogers, die sich damals ebenfalls in Löwen befand[7]. Wenn der Maler nicht überhaupt in Rogers Atelier arbeitete, hat er das Original doch sehr wohl an seinem Platz studieren können.

Die in der älteren Literatur gelegentlich geäußerte Ansicht, der Altar sei "ebenfalls von des Meisters (Rogers) Hand,"[8] war durch eine irreführende Mitteilung des Löwener Lokalhistorikers Molanus bedingt: "Magister Rogerius, civis et pictor Lovanensis, depinxit Lovanii

ad S. Petrum, altare Edelheer."[9] Diese Auffassung wurde schon früh als unhaltbar erkannt[10].

Ein wichtiger Unterschied zum Vorbild ist die Veränderung des Umrisses der Mitteltafel. An die Stelle der zinnenförmigen Überhöhung ist ein gerader oberer Abschluß getreten. Auch die Proportionen der Tafel sind verändert. Verhalten sich bei Roger Höhe zu Breite (220:260 cm) wie 11:13, so ist die Wiederholung (100:110 cm) mit 10:11 deutlich einem quadratischen Umriß angenähert. So entsteht über den Köpfen der Personengruppe ein großer Freiraum, der etwa 1/3 der Höhe des Bildes einnimmt. Die notdürftige Füllung dieser Fläche durch den stark vergrößerten Kreuzbalken vermag das Mißverhältnis zwischen gedrängter Fülle und Leere nicht auszugleichen.

Noch eine weitere wichtige Veränderung ist festzustellen. Die Seitenwände führen so weit in die Tiefe, daß sie mit der Rückwand keinen rechteckigen sondern eher einen trapezförmigen Raum bilden, der den Trauernden nach hinten recht viel Platz läßt. Entsprechend ist auch der Boden viel raumgreifender als bei Roger. Er wird deutlich über die Füße Mariens hinausgeführt, und selbst das Kreuz steht noch genau definiert 'diesseits' seiner hinteren Begrenzung.

Durch diese Veränderung schuf der Maler des Edelheer-Altares einen realen, in seiner Tiefenausdehnung genau ablesbaren Kastenraum, in den er das Rogersche Figurenensemble hineinsetzte. So 'korrigiert' diese Wiederholung die durch den reliefhaften Charakter bedingte unklare räumliche Disposition des Vorbildes. Damit wird zugleich die unmittelbare, bedrängende Eindringlichkeit des Vor-

bildes aufgegeben, das Geschehen verdinglicht und relativiert. Indem der Maler das nur wenige Jahre früher entstandene Vorbild nicht mehr verstand und verbessern zu müssen glaubte, dabei aber zugleich Wesentliches vergab, erweist er sich als der zweitrangige Meister, als der er heute zu Recht gesehen wird[11].

b) Die Wiederholung in Basel und zwei verwandte Fassungen (Abb. 47, 48, 49)

In Basel befindet sich ein kleines Bild von äußerst bescheidener Qualität, das die Rogersche Komposition wiederholt (Abb. 47)[12]. Zwei diesem eng verwandte Bilder sind heute an unbekanntem Ort. Das erste wurde am 27. Mai 1949 als Nr. 98 aus der Sammlung Mrs. Warren-Codrington in London versteigert (Abb. 48)[13], während das zweite angeblich in einer Sammlung Baltz in Schöneberg war oder noch ist (Abb. 49)[14].
An die Stelle der zinnenförmigen Überhöhung bei Roger ist bei dem Basler Bild ein trapez- und bei den beiden anderen ein halbkreisförmiger Abschluß getreten. Der Goldgrund der Schöneberger (?) Fassung ist großformig gemustert, der der beiden anderen wie bei Roger schlicht gelassen.
Die geringe Qualität der Bilder wird unter anderem auch in der flüchtigen Wiedergabe des Maßwerkes und der rahmenden Profile deutlich. Doch gerade daran ist eine aufschlußreiche Veränderung des räumlichen Gefüges ablesbar. Als Beispiel möge das Warren-Codrington-Bild dienen (Abb. 48).

Die beiden oberen Drittel des Bildes werden von zwei parallelen gemalten Profilen gerahmt, die dem Umriß der Tafel folgen. Durch die Schattenbildung zwischen ihnen entsteht, ganz wie bei Roger, der Eindruck einer nach hinten gewölbten Hohlkehle. Diese Illusion wird jedoch durch das Maßwerk in den vier Ecken, das beide Profile miteinander verbindet, wieder aufgehoben, da es nicht verkürzt, sondern parallel zur Bildfläche angelegt ist und somit auch nicht in die Tiefe führt. Den Hintergrund bildet also nicht eine Nische, die die Gruppe umfängt, sondern eine hinter ihr aufgerichtete Wand.

Diese Wirkung wird dadurch verstärkt, daß das weit im Hintergrund stehende Kreuz das vordere Profil überschneidet. Noch deutlicher wird das in dem Basler Bild (Abb. 47), wo der Querbalken das Maßwerk in den oberen Ecken des aufgesetzten Trapezes bald zur Hälfte verdeckt und der Stamm das vordere Profil dort überschneidet, wo in den anderen Bildern die Schrifttafel das an dieser Stelle herabhängende Maßwerk verdeckt. Entsprechend reicht der Boden sehr weit zurück, bis die Rückwand schließlich, hinter Johannes deutlich sichtbar, auf ihn stößt.

Der Schöpfer dieses Bildes hat also, wie auch die Maler der beiden anderen, den eigentümlichen Charakter des Vorbildes nicht mehr verstanden und wollte eine dreidimensionale Darstellung auch 'richtig' in den Raum setzen. Da ihm durch den Goldgrund, von dem er sich nicht lösen konnte oder wollte, der Weg in die Tiefe versperrt war, zog er das Geschehen praktisch nach vorn aus dem Bild heraus. Diese gewollte Veränderung wird noch durch den relativ breiten Blumen- und Grasstreifen am unteren

Rande des Bildes akzentuiert. Der Maler fügte ihn offensichtlich hinzu, um die angestrebte räumliche Wirkung durch vergrößerte Distanz des Geschehens zum Betrachter noch zu verstärken und die Gruppe als eindeutig in einer Landschaft befindlich zu charakterisieren. Daß er trotz dieser Bemühungen nicht zu einer in sich schlüssigen Korrektur gelangte, mag nur ein Blick auf den Mann zwischen Nikodemus und Maria Magdalena zeigen. Sein linkes Bein erscheint zwar, anders als bei Roger, weit hinter Nikodemus, der Kopf dagegen weit vorn.

Der außerordentlich enge Zusammenhang der drei einander auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnlichen Bilder wurde oben betont. Dennoch stammen sie, soweit eine Beurteilung anhand der Photographien möglich ist, nicht von einer Hand. Die Sprache des Basler Bildes (Abb. 47) ist malerisch, etwas verschwommen, unsauber im Detail (Rahmung und Maßwerk!), während die der anderen (Abb. 48, 49) härter, graphischer und im Detail sauberer wirkt. Dieser Unterschied wird besonders treffend bei einem Vergleich der Magdalena sichtbar. Man beachte nur die Gestaltung des Kopfes oder, charakteristischer noch, die Bildung der Gewandfalten zwischen ihren Beinen. Bei allem erforderlichem Vorbehalt ist es nicht auszuschließen, daß die beiden an unbekanntem Ort befindlichen Bilder derselben Hand zuzuschreiben sind. Das Basler Bild steht diesen so nahe, daß der Gedanke an eine gemeinsame Werkstatt kaum von der Hand zu weisen ist.
Unter diesen Voraussetzungen stellt sich die Frage nach der Priorität. Den Schlüssel mag hier die Gestalt des Mannes auf der Leiter bieten. In Tracht und Kopfschmuck ist er dem Rogerschen Vorbild nachgebildet. Er unter-

scheidet sich jedoch in der Physiognomie deutlich von jenem, während die Gesichter der übrigen Gestalten letztlich die Rogers sind. Es liegt also in diesem Punkt eine bewußte Veränderung vor. Da nun dieser Mann auf den wohl einer Hand zuzuweisenden Bildern den Betrachter ansieht, haben wir möglicherweise ein Selbstporträt des Malers vor uns. Im Basler Bild verkörpert der Mann denselben Typus, jedoch ohne den Blick aus dem Bilde. Daraus, wie auch aus der flüchtigeren Ausführung, könnte eventuell geschlossen werden, daß dieses Bild in der Folge der beiden anderen entstand.
Die geringe Qualität der Bilder macht eine genauere Datierung beinahe unmöglich. Es ist jedoch kaum eine Entstehung wesentlich vor der Mitte des 16. Jahrhunderts anzunehmen. Auch eine Attribution ist auf dieser unteren Qualitätsstufe nicht möglich. Das kleine Format, die puppenhafte Maria und besonders der romanische Typus des Joseph von Arimathia weisen auf Marcellus Coffermans, in dessen Umkreis die Bilder entstanden sein dürften[15].

c) Zusammenfassung

Die bislang betrachteten Wiederholungen der Kreuzabnahme machen deutlich, daß ihre Maler mit dem räumlichen Aufbau des Vorbildes in Konflikt gerieten. Sie erkannten oder verstanden dessen reliefhaften Charakter nicht mehr, vermißten augenscheinlich die Bewältigung des dreidimensionalen Raumes und sahen sich zu einer entsprechenden Korrektur genötigt.
Die eine mögliche Lösung fand der Meister des Edelheer-Altares. Unter Beibehaltung der vorderen Bildebene weitete

er den flachen Reliefgrund zu einem tiefen Raum aus, der durch die Veränderung des Bildumrisses zu einem regelrechten Guckkasten wurde, in dem alle Beteiligten ausreichend Platz finden.
Während dieser also in die Tiefe ging, schlugen die Schöpfer der drei anderen Wiederholungen den umgekehrten Weg ein. Sie gaben die vordere Bildebene auf, reduzierten die flache Nische des Vorbildes auf eine ebene Rückwand, vor der sie das Figurenensemble nach vorn entwickelten. Diese Lösung, die auf den Guckkasten verzichtete und die Gruppe gleichsam unter freien Himmel stellte, konnte folglich auch die Überhöhung der Mitte beibehalten.

4. Querformatige Wiederholungen mit Landschaftshintergrund

Eine weitere Möglichkeit zur 'Korrektur' Rogers besteht darin, die Begrenzung ganz fallen zu lassen und der Szene einen Landschaftshintergrund zu geben. Dieser Schritt bedeutet zugleich die völlige Abkehr von der Intention des Vorbildes. Durch die Verlegung des Geschehens in eine als historisch zu verstehende Umgebung wird dieses zugleich relativiert, so daß sich die bildnerische Formulierung eines theologischen Gedankens zur Schilderung eines biblischen Ereignisses wandelt.

a) Die Wiederholung des Joos van Cleve in Philadelphia (Abb. 50)

Den oben angedeuteten Weg schlug Joos van Cleve mit einer Tafel ein, die sich heute in Philadelphia befindet[1]. Das bekannte Figurenensemble ist mit einer weiten Landschaft hinterlegt. Ein relativ breiter Streifen im Vordergrund mit einigen Knochen und dem Schädel Adams kennzeichnet den Ort des Geschehens in traditioneller Weise als Golgotha[2]. Hinter der Personengruppe staffelt sich die Landschaft in drei Schichten. Am linken Bildrand wird ein dichter Wald sichtbar, der einige steile Felsen verdeckt. Ihm entspricht rechts hinter dem Kreuz ein kegelförmig ansteigender Berg, der in seinem unteren Teil bewaldet ist. Nach rechts wird das Bildfeld durch einen einzelnen, übergroßen Baum begrenzt. Zwischen diesem Baum und dem Berg wird in der Ferne eine große befestigte Stadt

sichtbar. Ein mächtiger Zentralbau mit zwiebelförmiger Spitze, der Tempel Salomos[3)], weist sie als Jerusalem aus. Hinter dieser Stadt erkennt man in der Ferne Berge, denen links vom Kreuz eine weite, flußdurchzogene Ebene entspricht.

Die Figurengruppe entspricht weitgehend der der Rogerschen Kreuzabnahme. Der Maler hat sie jedoch nicht aufgelockert, räumlich gestaffelt, wie es die Plazierung in der Landschaft erlaubt hätte, ja fordert. Er präsentiert sie vielmehr beinahe bretthaft zweidimensional, hat also praktisch die Gruppe des Prado-Bildes vom Reliefgrund abgelöst und in den Raum gestellt. Wie problematisch diese Lösung ist, zeigt vielleicht am deutlichsten ein Blick auf Maria Magdalena. Ihr kompliziertes Standmotiv ist hier, wo die unmittelbare Verbindung mit dem Grund fehlt, ganz unsinnig und wirklich nur kopiert, also nicht verarbeitet. So kann sie nicht stehen und muß es doch, weil das Vorbild es vorschreibt. Als 'Notlösung' ist die seitliche Begrenzung des Bildfeldes so eng wie bei Roger gewählt, so daß die Frau zumindest nicht ganz frei im Raum steht, sondern durch den Bildrand gestützt wird.

Da auch dieses Bild einen geraden oberen Abschluß hat, ist der Querbalken des Kreuzes wieder wesentlich breiter als beim Original. So versucht Joos, ähnlich wie der anonyme Meister des Edelheer-Altares, den durch den hohen Kreuzstamm und die ungefähre Isokephalie der Gruppe entstandenen Freiraum zu füllen. Indem er zugleich den Mann auf der Leiter deutlich unter den Querbalken setzt, vermeidet er geschickt die in Löwen so störend wirkende Leere zwischen der Figurengruppe und dem oberen Bildrand. Dieses Anliegen wird noch durch die im Hintergrund sichtbar werdende Landschaftskulisse unterstrichen.

Ein klarer Unterschied zu Roger wird in den Gesichtern faßbar. Selbst in den physiognomischen Grundzügen stimmen sie kaum mit denen des Vorbildes überein. Sie sind weich, ohne scharfe Konturen, beinahe verschwommen. Hier macht sich die Brügger Schulung des Meisters, besonders im Einfluß ihres führenden Vertreters Gerard David, bemerkbar[4]. Auf Antwerpen, wo Joos 1511 in die Lukasgilde aufgenommen wurde[5], weisen besonders Gesicht und Kopfbedeckung der Maria Salome. Die Anregung durch Massys ist offensichtlich[6]. Für eine solche Verbindung sprechen auch der Kopf des Johannes[7] und die merkwürdige Kappe des Mannes auf der Leiter, die vielleicht ebenfalls durch Massys inspiriert ist[8]. Gleichfalls nach Antwerpen, auf Patinir, weist die Ausbildung der Landschaft. Diese Verbindung ist so offensichtlich, daß Friedländer sagen konnte: "In keinem Gemälde von Joos wird Landschaftliches gefunden, das sich grundsätzlich Pateniers System unterscheiden ließe"[9].

b) Der Kupferstich des Cornelis Cort
(Abb. 52)

Ein sehr seltener Kupferstich des Cornelis Cort mit der Reproduktion der Kreuzabnahme stellt durch die Inschrift "M. Rogerij Belgiae inuentum" eine wichtige Stütze für die Zuschreibung des Bildes an Roger dar[10]. Das Blatt ist im ersten Zustand 1565 bezeichnet[11].
Da sich die Kreuzabnahme Rogers bereits 1548 im Besitz der Maria von Ungarn auf deren Schloß in Binche befand und spätestens 1558, dem Todesjahr der Regentin, nach Spanien gelangte[12], erhebt sich die Frage, ob der erst

1565 entstandene Stich wirklich das Original wiedergibt, wie bislang einhellig angenommen wurde. Dieses war 1565, wie sich anhand der Daten ergibt, möglicherweise schon seit 17 oder mehr, sicher aber seit 7 Jahren in den Niederlanden nicht mehr zugänglich. Es ist also mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auszuschließen, daß Cort, der zudem 1548 erst 15 Jahre alt war, das Original als Vorlage für seinen Stich benutzt hat.

Bei der sonst äußerst getreuen Wiedergabe fällt eine kleinere Veränderung zunächst kaum auf. Die Schrifttafel ist nicht, wie bei Roger unmittelbar an das Kreuz genagelt, sondern mit einem senkrecht nach unten reichenden Zapfen T-förmig darüber gesetzt. Genau das gleiche Merkmal weisen die oben behandelten Wiederholungen in Basel und an unbekanntem Ort auf, die, da engstens zusammengehörig, sicher nach dem selben Vorbild entstanden sind (Abb. 47 - 49). Da Cort das Original kaum gekannt haben kann,ist also anzunehmen, daß er seinen Stich nach einer Kopie geschaffen hat, die die Schrifttafel in der beschriebenen Weise wiedergab und deren Existenz auch in den drei genannten Wiederholungen erkennbar wird.

Daß Cort dennoch der Meinung war, ein Werk Rogers zu reproduzieren, geht aus der zitierten Unterschrift hervor. Ein solcher Irrtum ist aber rund 130 Jahre nach der Entstehung des Originals nicht verwunderlich. So hielt ja auch der etwa zur gleichen Zeit schreibende Löwener Historiker Molanus den Edelheer-Altar für eine Arbeit von Rogers Hand[13]. In Antwerpen, wo Cort arbeitete, war eine solche Verwechslung noch viel leichter möglich.

Da die drei genannten Wiederholungen in den Umkreis des Antwerpeners Marcellus Coffermans gehören[14], und auch seine eigenen Wiederholungen der Kreuzabnahme stets das

T-förmig aufgesetzte Schild aufweisen[15], wird sich die verlorene Kopie, nach der wohl auch Cort arbeitete, in oder nahe bei Antwerpen befunden haben. Daß man sie für ein Werk Rogers hielt und offenbar nicht zuletzt deshalb so häufig nachahmte, zeigt die Inschrift des Stiches.

Die Proportionen des Blattes entsprechen ziemlich genau denen des Vorbildes. Der Druck ist also 'rechteckiger', nicht so sehr zum Quadrat tendierend wie das Mittelbild des Edelheer-Altares oder die Tafel in Philadelphia. Auch das Kreuz ist nicht überhöht wie dort, es verhält sich zu den Daruntersteheden vielmehr so wie bei Roger. Auffallend ist jedoch, daß es nicht, wie sonst die Regel, genau in der Mittelachse des Bildfeldes steht. Es ist, und mit ihm die ganze Gruppe, geringfügig nach links verschoben. Durch diesen Kunstgriff wird die instabile Gestalt Magdalenas gleichsam durch den Bildrand von hinten gestützt. Der so auf der rechten Seite entstehende Freiraum ist etwas gewollt mit einem Baumstamm gefüllt.

Wie bei Joos van Cleve bleibt auch hier das Problem der Verpflanzung der Gruppe in eine Landschaft ungelöst. Der nahezu zweidimensionale Aufbau ist beibehalten, so daß im Prinzip nur der Goldgrund durch eine Landschaft ersetzt wurde[16]. Diese Landschaft ist in ihrer Anlage der des Joos verwandt. Links werden zwei hintereinander gestaffelte Hügelrücken erkennbar. Darauf aufgerichtete Räder kennzeichnen sie als Richtstätte, wie es auch sonst der Kunst der Zeit geläufig ist[17]. In der Mitte, hinter dem Kreuz, ist eine weite Landschaft zu erahnen. Rechts wird die mächtige Kulisse Jerusalems erkennbar. Der salomonische Tempel beherrscht das Stadtbild[18]. Dahinter beschließt eine Bergkette den Blick in die Ferne.

c) Die Wiederholung in Utrecht
(Abb. 53)

Eine querformatige Wiederholung mit Landschaftshintergrund in Utrecht gibt die Rogersche Komposition seitenverkehrt wieder[19]. Daraus geht hervor, daß nicht das Original oder eine danach gemalte Kopie, sondern ein Druck als Vorlage gedient hat.
Der einzige bekannte ist der des Cornelis Cort (Abb. 52). Die Existenz anderer noch unbekannter oder verlorener Reproduktionen ist, wenn auch wenig wahrscheinlich, doch nicht mit Sicherheit auszuschließen.
Ein Vergleich beider Werke zeigt jedoch, daß die Landschaft des Utrechter Bildes eng mit der des Stiches zusammenhängt. Am linken Bildrand finden sich die gleichen Bergformationen: zwei hintereinander liegende, zur Bildmitte ziemlich steil abfallende Erhebungen, von denen die vordere in etwa geradlinig, die hintere dagegen deutlich gebuckelt ist. Auch die Darstellungen Jerusalems stimmen in den wesentlichen Zügen überein. Auf dem Utrechter Bild ist die Stadt lediglich bedeutend näher an den Betrachter herangeholt und erscheint in den Details größer aber auch gröber[20]. Die diagonale Tiefenentwicklung der Stadtkulisse wie auch der mächtige Turm rechts, der zwischen den beiden Marien sichtbar werdende Tempel und schließlich ein turmähnliches Gebäude zwischen Joseph von Arimathia und Maria Salome finden ihre Entsprechungen im genannten Stich. Auch das enge Beieinander der übrigen Gebäude, wie das zur Mitte hin abfallende Gebirge im Bildhintergrund unterstreichen die Abhängigkeit des Bildes vom Kupferstich des Cornelis Cort.
Diese Übereinstimmung wird auch in einigen charakteristischen Details der Figurengruppe deutlich, etwa in der

wie leblos wirkenden Hand des Johannes oder auch in der am Boden liegenden Hand Mariens. Aus all dem ergibt sich, daß das Utrechter Bild auf den Kupferstich des Cornelis Cort zurückzuführen ist.

Ein nennenswerter Unterschied wird darin deutlich, daß in dem Gemälde nicht nur der Hintergrund, sondern auch die Figurengruppe näher an den Betrachter herangeholt sind. Johannes steht wieder unmittelbar am Bildrand, so daß der von der Vorderkante bis in den Hintergrund durchgehende Tiefenzug unterbrochen wird. Das Kreuz ist durch den vom oberen Bildrand zur Hälfte überschnittenen Querbalken sehr weit nach vorn gezogen. Da nach oben kein Platz mehr bleibt, erscheint der Mann auf der Leiter, ähnlich wie bei Joos van Cleve (Abb. 50), unter dem Querbalken[21)].

Indem das Geschehen, besonders durch das so weit im Vordergrund erscheinende Kreuz, das die hintere Begrenzung der Gruppe markiert, so nah an den Betrachter herangezogen ist, wird der zweidimensionale Gruppenaufbau, stärker noch als bei Cort, unterstrichen.

Stilistisch ist das Bild, für das mit dem Datum des Stiches 1565 der 'terminus post quem' gegeben ist, von diesem weit entfernt. Die Behandlung aller Formen ist ausgesprochen weich und malerisch, oft teigig oder verschwommen. Bis auf das Profil der Magdalena kommt die Linie kaum zur Geltung, dafür umso mehr die Wirkung der Farbe und das Spiel von Hell und Dunkel, Licht und Schatten. Dies alles spricht für eine späte Datierung. Das Bild dürfte erst kurz vor der Wende zum 17. Jahrhundert entstanden sein und ist somit die letzte bekannte Wiederholung des seinerzeit schon rund eineinhalb Jahrhunderte alten und seit einigen Jahrzehnten bereits in Spanien befindlichen Originals[22)].

d) Eine Wiederholung an unbekanntem Ort
(Abb. 54)

Eine bislang unbekannt gebliebene Wiederholung verlegt das Geschehen vor einen Landschaftshintergrund, der nun stark vereinfacht ist[23]. Links wird eine felsige Erhöhung sichtbar, die Mitte ist gänzlich undifferenziert belassen, während rechts ein Torturm (?) und der salomonische Tempel Jerusalem andeuten. Der Himmel ist wolkenverhangen.
Infolge des geraden oberen Abschlusses ist der Querbalken des Kreuzes wieder stark verlängert. Der Aufbau der Gruppe darunter ist der übliche. Sie ist im Grunde zweidimensional angelegt, das heißt nicht in die Landschaft, sondern vor eine landschaftliche Kulisse gesetzt. Das künstlerisch unbedeutende Bild ist wohl um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden. Die kurzen Strahlennimben Christi und Mariens sowie der Kreisnimbus des Johannes dürften später hinzugefügt worden sein.
Sein eigentliches Interesse gewinnt das Bild dadurch, daß es nicht nach dem Original, sondern nach einer Kopie gemalt wurde. Auf dem Mantel des Nikodemus findet sich das gleiche Granatapfelmuster wie auf den Kopien in Berlin (Abb. 44) und im Prado (Abb. 45). Eine solche Übereinstimmung kann kein Zufall sein, zumal da in allen drei Bildern das charakteristische Ornament gleich demonstrativ auf dem vorgesetzten Oberschenkel erscheint. Die Frage, ob der Maler nach einer der beiden erhaltenen Kopien und, wenn ja, nach welcher von ihnen, oder ob er nach einer unbekannten aber auf diesen Kopien fußenden Vorlage gearbeitet hat, ist kaum zu beantworten. Wenn auch die T-förmige Anbringung der Schrifttafel über dem Kreuz

nicht überstrapaziert werden soll, spricht die Art ihrer Befestigung für die zweite Möglichkeit. Das würde bedeuten, daß im Anschluß an die Berliner oder Madrider Kopie eine weitere entstand, die die Schrifttafel in der beschriebenen Weise veränderte und nun ihrerseits wieder als Vorbild für diese Wiederholung wie möglicherweise auch die des Cort und der drei in Kapitel II 3.b) behandelten gedient hätte. Da durch nichts weiter als dieses Detail zu stützen, muß ein solcher Schluß jedoch Spekulation bleiben.

e) Das Bild in Wunstwezel
(Abb. 55)

Recht eigenwillig ist die Wiederholung der Kreuzabnahme in der Marienkirche zu Wunstwezel[24]. Unter starker Betonung des Querformats wird vom Kreuz nur ein Teil des Stammes sichtbar. Dieser ist deutlich nach links versetzt, so daß die dort befindlichen Gestalten nur wenig Platz beanspruchen können. Entsprechend erscheint Maria Cleophas, die die Salome etwa um Haupteshöhe überragt, wie unter Anwendung der Vertikalperspektive nach hinten versetzt. Auf der rechten Seite dagegen ist umso mehr Platz. Um das Bild nicht zu zerreißen, verlängerte der Maler die Beine Christi ins Überdimensionale und vergrößerte auch den Unterkörper Magdalenas ganz außerordentlich. Auf diese Weise erreichte er trotz der Verschiebung der Mittelachse eine dem Vorbild nahekommende Flächenfüllung.
Da der obere Teil des Kreuzes fehlt, ist der Mann auf der Leiter fast bis zur Höhe der anderen Gestalten herabge-

zogen. Aus dieser Position heraus stützt er den linken Arm Christi nicht mehr im Ellbogengelenk sondern hält lediglich seine Hand. Die Beugung des Armes verliert so ihren Sinn.

Interessanterweise ist ein wesentliches Element der Rogerschen Komposition beibehalten[25]. Durch die fast ausschließliche Beschränkung des Bildausschnittes auf die Gruppe der Trauernden und die Priorität dieser Gruppe vor ihrer Umgebung tritt das Moment der Präsentation Christi und Mariens deutlich in den Vordergrund. Dabei verschiebt sich die ungefähre 'Gleichberechtigung' beider Gestalten bei Roger aufgrund der übernatürlichen Größe zugunsten Christi. Eine gedankliche Auseinandersetzung des Malers, der sicher kein großer Künstler war, mit dem Vorbild wird auch in der Veränderung des Mannes zwischen Nikodemus und Magdalena erkennbar. Er wendet sich der Frau zu und scheint sie mit der bei Roger etwas beziehungslos vorgestreckten Hand in ihrem instabilen Stehen zu stützen.

Das Verhältnis der Gruppe zum sie umgebenden Raum ist das gleiche wie bei den oben betrachteten Bildern, die das Geschehen ebenfalls mit einer Landschaft hinterlegen. Hier erscheint sie hinter, oder besser über einem dunklen Grund, der, ähnlich gegenstandslos wie ein Goldgrund, die Konzentration auf die Präsentation Christi unterstreicht. Als blicke man über eine Mauer, wird darüber ein schmaler Landschaftsstreifen sichtbar, der keinerlei Verbindungen mit dem Vordergrund aufweist.

Der Kopf des Joseph von Arimathia hat nichts mit Roger gemein. Er hebt sich durch Lebendigkeit und Individualität so stark von den übrigen ab, daß man in ihm sicher ein Porträt sehen darf. Haar- und Barttracht sind die der

Jahre zwischen 1530 und 1540, in denen das Bild entstanden sein wird. Eine Zuschreibung oder auch nur Zuordnung in einen bestimmten künstlerischen Raum erscheint nicht möglich. Es wird sich um das Werk eines Malers von nur lokaler Bedeutung handeln, der wohl im Auftrage eines Mannes arbeitete, den er in der bedeutsamen Rolle des Joseph von Arimathia porträtierte.

f) Zusammenfassung

Aus den oben angestellten Beobachtungen geht hervor, daß zumindest ein Teil der Wiederholungen nach Kopien des Originals entstanden sein muß. Die Inschrift auf dem Kupferstich des Cornelis Cort beweist, daß Roger als Urheber der Komposition noch sehr wohl bekannt war. Dagegen war in Vergessenheit geraten, daß es nur ein Bild von seiner Hand gab, nämlich das in Löwen. Wohl aufgrund seines außerordentlichen Ruhmes[26] ist es zu erklären, daß man ihm auch gewisse Kopien zuschrieb. Ein treffendes Zeugnis für solche Verwechselungen bietet die zitierte Stelle bei Molanus[27]. Die Nachahmung solcher Kopien, von denen eine möglicherweise im Raum Antwerpen zu erschließen ist, konnten ihrerseits wieder als Vorbild für andere Künstler dienen, wie an der Verbindung des Utrechter Bildes mit dem Stich des Cort zu belegen ist.

Es zeigt sich also, daß das Bild Rogers die Wurzel für einen komplizierten Stammbaum von Nachwirkungen bildet, dessen Entwicklung über zum Teil mehrere 'Generationen' erschlossen und belegt wurde.

Bei der Betrachtung der Wiederholungen, die den Goldgrund beibehielten, zeigte sich, daß das Problem des Raumes

ganz im Vordergrund stand. Die beiden beschriebenen Lösungsmöglichkeiten erreichten ihre Korrekturen im wesentlichen durch Veränderungen des Raumes, nicht oder nur unwesentlich durch Veränderungen der Gruppe. Deren reliefhaft-zweidimensionaler Aufbau wurde im Grunde beibehalten.
Ganz ähnlich verhält es sich bei den querformatigen Wiederholungen mit landschaftlichem Hintergrund. Die nach wie vor reliefhaft-flächige Gruppe wird nicht in, sondern vor eine Landschaft gesetzt. Im Prinzip ersetzt diese Landschaft also nur folienhaft den Goldgrund.

Neben diesem machte noch ein weiteres, kompositionelles Problem den Rezipienten zu schaffen: der gerade obere Abschluß anstelle der zinnenförmigen Überhöhung. Diesem Problem versuchte man vor allem durch Veränderungen des Kreuzes zu begegnen. Entweder zog man es optisch durch Überschneidung sehr nah an den Betrachter heran und unterstrich so das Querformat, oder man vergrößerte es und rückte es so vom Betrachter ab. Diese zweite Lösung, zuerst angewandt beim Edelheer-Altar (Abb. 46), und dann bei Joos van Cleve (Abb. 50), warf zugleich ein neues Problem auf: die Füllung des zwischen dem Querbalken des Kreuzes und der Gruppe entstehenden Freiraumes. Besonders bei Joos wird deutlich, daß er dieser Schwierigkeit durch eine Veränderung der Proportionen begegnete, indem er sie dem Quadrat annäherte. Zusätzlich verlagerte er den Mann auf der Leiter unter den Querbalken.

5. Hochformatige Wiederholungen

a) Der Kupferstich des Bandrollen-Meisters (Abb. 56)

Die früheste und berühmteste hochformatige Wiederholung ist ein Kupferstich des Bandrollen-Meisters[1]. Das Blatt ist wohl in das 6. Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu datieren[2].

Auf einer reich bewachsenen Bodenplatte in starker Aufsicht sind die Personen der Kreuzabnahme wiedergegeben. Ihr Umriß folgt ziemlich genau dem eines recht steilen, gleichschenkligen Dreiecks. Die diesem innewohnende Symmetrie wird noch dadurch unterstrichen, daß Joseph von Arimathia, dessen Kopf die Spitze des Dreiecks bildet, anders als bei Roger in die Mitte vor den hohen Kreuzstamm gerückt ist. Der Mann auf der Leiter erscheint, ähnlich wie bei Joos van Cleve unter dem Querbalken. Zu beiden Seiten des Kreuzes werden die Schächer sichtbar.

Durch den pyramidalen Aufbau sind die Gestalten nach hinten auseinander gezogen und frei in den durch die Bodenplatte angegebenen Raum gestellt. Diese vom Konzept her schlüssige Lösung des Raumproblems ist dem Stecher jedoch unvollkommen gelungen. Maria Cleophas, von der ja auch bei Roger nur der Oberkörper sichtbar ist, kopiert er unverändert und bringt so einen Bruch in das räumliche Gefüge. Hierdurch, wie auch durch die gesamte Art der Wiedergabe, die man sicher primitiv nennen kann, wird er dem ablehnenden Urteil der Kunstwissenschaft durchaus gerecht[3].

"Der Stich ist im wesentlichen eine Kopie nach dem frühen Bilde Rogiers van der Weyden im Escorial in Madrid."[4]

Die Veränderung der Komposition und der räumlichen Disposition wurde bereits erläutert, zahlreiche Abweichungen im Detail beschreiben Lehrs und, ausführlicher noch, Blum[5]. Zum zentralen Punkt der wissenschaftlichen Diskussion wurde der Stich jedoch durch die Hinzufügung der beiden inschriftlich benannten Schächer, da der böse recht genau nach dem auf dem linken Flügel des verlorenen Kreuzabnahme-Altares Campins (Abb. 11) kopiert ist[6].

Diese Beobachtung führte zu dem Schluß, der Stich des Bandrollen-Meisters sei nicht nach der heute im Prado befindlichen Kreuzabnahme Rogers kopiert, sondern gebe eine verlorene Vorstufe zu diesem Bild wieder. Dieses Werk nun sei ein wichtiger Beweis für die Identität des Meisters von Flémalle mit dem jungen Roger, da in ihm Züge beider Künstler erkennbar seien, und sie folglich identisch sein müßten. Die Hypothese wurde dadurch unterstützt, daß man in der aufgelockerten Komposition eine Vorstufe zur Konzentration der späteren, einzig überlieferten Fassung sah. Die Verfechter der Identität Rogers mit dem Meister von Flémalle vertreten diese These mit allem Nachdruck. An erster Stelle ist Renders[7] zu nennen, ihm folgen Musper[8], Maquet-Tombu[9], Tovell[10] und zuletzt auch Sonkes[11].
Gegen die Existenz eines solchen Bildes spricht, daß die Hauptgruppe seitenrichtig wiedergegeben, also seitenverkehrt graviert ist. Der gute Schächer Campins[12] erscheint beim Bandrollen-Meister dagegen seitenverkehrt mit der Bezeichnung 'Gesinas malus'. Er wurde also seitenrichtig graviert. Daraus kann nur geschlossen werden, daß der Stecher nicht eine, sondern mindestens zwei Vorlagen benutzte. Die wichtige und weithin bekannte Hauptszene gravierte er seitenverkehrt, um zu einer möglichst getreuen

Reproduktion zu gelangen. Bei dem weniger wichtigen Schächer unterzog er sich dagegen nicht dieser Mühe und bezeichnete den ursprünglich guten nun einfach durch ein Spruchband als den bösen.

Daß die Wiederverwendung der Campinschen Schächer in anderem Zusammenhang auch sonst nicht zur Rekonstruktion verlorener Bilder herbeigezogen werden kann, sondern schlicht als Eklektizismus zu deuten ist, zeigt etwa eine Kreuzigung im Stundenbuch der Katarina von Kleve[13]. Der nach Pieper auf eine durch David überlieferte Kreuzigung Campins zurückgehenden Szene sind die Schächer der verlorenen Kreuzabnahme beigefügt[14].
Eine Passionstafel in Brügge, die nicht vor 1511 entstanden ist[15], übernimmt ebenfalls die Schächer und zusätzlich den Centurio vom rechten Flügel. Daneben macht sie Anleihen bei Memlings Turiner Altar[16] und Dürer[17].

Auch in anderen Stichen kopierte der Bandrollen-Meister nicht sklavisch, sondern erlaubte sich durchaus Freiheiten, ohne daß man daraus heute auf verlorene Originale schließen kann oder will[18].

Die Frage nach seinen Vorlagen ist wohl kaum konkret zu beantworten. Friedländer nimmt an, er habe eine niederländische Zeichnung benutzt[19]. Wahrscheinlicher ist es jedoch, nicht zuletzt wegen des geschilderten Wechsels von Seitenrichtigkeit und Seitenverkehrung, daß er nach zwei verschiedenen Vorbildern gearbeitet hat. Das eine wäre eine Nachzeichnung des Schächers[20] und das andere eine der Kreuzabnahme. Ob nun die Zeichnung der Kreuzabnahme nach dem Original oder einer Kopie danach angefertigt wurde[21], ist nicht mit Sicherheit zu beantworten.

Da aber der Stich und somit auch die gezeichnete Vorlage in Hochformat und pyramidalem Gruppenaufbau eine Auseinandersetzung mit dem räumlichen Problem bei Roger erkennen lassen[22)], darf vielleicht davon ausgegangen werden, daß eine korrigierende oder weiterentwickelte Zeichnung nach dem Edelheer-Altar, in dem die Tendenz zum Hochformat ja bereits deutlich wird, für die Kreuzabnahme-Gruppe des Stiches als Vorlage gedient hat.

Diese mit allem Vorbehalt geäußerte Annahme mag durch eine scheinbar belanglose Tatsache gestützt werden. Während der Schädel Adams bei Roger links im Bilde vor Johannes liegt, befindet er sich im Stich, wie beim Löwener Altar, rechts unter dem Fuß des Nikodemus. Hier wie dort wächst dicht neben dem Schädel eine größere Pflanze, die bei Roger fehlt.

b) Das Bild in Douai
(Abb. 57)

Das Museum in Douai besitzt eine Tafel, deren Abhängigkeit von Rogers Kreuzabnahme schon längere Zeit bekannt ist[23)]. Sie wurde jedoch erst 1949 von Maquet-Tombu publiziert[24)].

Sieht man von dem Mann auf der Leiter ab, gleicht der Umriß der Gruppe eher einem Trapez als, wie beim Bandrollen-Meister, einer Pyramide. Dieser neuartige Aufbau läßt eine Auseinandersetzung des Malers mit dem Vorbild erkennen.

Im Vordergrund, in einer unteren Schicht, befinden sich die Marien und Johannes, hinter oder über ihnen Joseph von Arimathia und Nikodemus mit Christus, sowie das Kreuz

und der Mann auf der Leiter. Der Künstler hat also die Komposition Rogers in die Gruppe der Trauernden und die der mit der Kreuzabnahme direkt Beschäftigten zerlegt, die letztere isoliert und hinter wie über die erste gesetzt. Den dadurch in der Bildmitte freiwerdenden Raum füllte er, indem er Magdalena weit nach links neben Maria rückte. Da der bei Roger zwischen Nikodemus und Magdalena stehende Mann weder unmittelbar an der Präsentation Christi teilnimmt, noch den Trauernden zuzurechnen ist und auch formal in diesem Bildaufbau keinen Platz hat, ist er fortgelassen.
Durch den beschriebenen Bildaufbau wurde das Raumproblem auf neuartige Weise gelöst. Die Gruppe ist nun wirklich dreidimensional aufgebaut, alle Beteiligten haben genügend Platz und können sich frei im Raum bewegen. Trotz dieses Fortschritts ist der Foliencharakter der Landschaft im Hintergrund beibehalten, da sich das Geschehen ganz auf einer dreieckigen, nach hinten spitz zulaufenden Scholle abspielt. Diese ist schon durch die dunklere Farbgebung deutlich vom Hintergrund abgesetzt und läßt auch in ihrem Aufbau keine Verbindung mit ihm erkennen.

Letztlich ist also der Bildraum Rogers in die Tiefe ausgeweitet worden, so daß die Gestalten, zusätzlich durch die kompositionelle Veränderung, genügend Platz in ihm finden können. Sie befinden sich nicht in der Landschaft sondern, von dieser deutlich getrennt, vor ihr.
Das beschriebene Verhältnis der Szene zum sie umgebenden Raum ist eine Weiterentwicklung der am Edelheer-Altar (Abb. 46) aufgezeigten Tendenzen. Der Standort der Gruppe, hier eindeutig durch die dunkle Scholle markiert, ist stark in die Tiefe entwickelt. Während beim Edelheer-Altar die Seitenwände des Schreines noch einen trapez-

förmigen Grundriß bilden, ist er hier dreieckig, das heißt der Tiefenzug noch stärker ausgeprägt. Die dort schon deutliche Tendenz zum Hochformat hat sich mit dem gestaffelten Gruppenaufbau durchgesetzt und die räumliche Klärung ermöglicht. Wo dort noch ein Goldgrund den Hintergrund bildet, erscheint hier eine Landschaft, die, da sich das Geschehen nicht in, sondern vor ihr abspielt, grundsätzlich nicht vom Goldgrund als rückwärtigem Bildabschluß zu unterscheiden ist.

Die kompositionelle Veränderung brachte zugleich eine inhaltliche Verschiebung mit sich. Indem die Szene praktisch in zwei Gruppen zerlegt ist, geht der das Vorbild bestimmende Eindruck der Parallelität Christi und Mariens verloren. Christus erscheint von ihr isoliert, im wahrsten Sinne des Wortes 'überhöht'. Das Thema der 'compassio Mariae', das in dieser Parallelität so eindringlich formuliert wurde[25], ist einer deutlichen Bevorzugung des 'Corpus Christi' gewichen, die Trauer Mariens gleichzeitig verallgemeinert. So ist - grob gesprochen - aus dem mariologischen Thema Rogers hier ein christologisches geworden.

Maquet-Tombu[26] sieht in diesem Bild, ähnlich wie im Stich des Bandrollen-Meisters, nicht eine Wiederholung des Prado-Bildes, sondern eine solche nach einer diesem vorangehenden, verlorenen Kreuzabnahme Rogers: "Répétons donc qu'il y a beaucoup de probabilités pour que la Descente de Croix du Musée de Douai soit copiée non sur l'oeuvre de l'Escurial,mais sur une composition antérieure de Roger, présentant un paysage."[27] Sie stützt ihre Hypothese durch das andere Format, die Veränderung

der Komposition, die Landschaft im Hintergrund und einige abweichende Details. Gerade bei diesem letzten Punkt ist es jedoch merkwürdig, wenn sie zum Mann auf der Leiter feststellt: "l'on distingue le bandeau qui retient ses cheveux, détail qui n'a pu être copié de la Descente de Croix de l'Escurial."[28] - Warum nicht? Es stimmt in Douai sehr wohl und bis ins Detail mit dem in Madrid überein.

Die Veränderung der Komposition ist nicht als Vorstufe, sondern, wie oben gezeigt, als Ergebnis einer Auseinandersetzung mit Roger zu verstehen. Zudem fällt auf, daß die beiden Gruppen weiteste Übereinstimmung mit dem Prado-Bild aufweisen. Das wird besonders im Verhältnis der einzelnen Gestalten zueinander deutlich, so etwa in der leichten Überschneidung der Schulter Maria Salomes durch den Kopf des Johannes, im Verhältnis des Gewandzipfels unter der rechten Achsel Mariens zu seiner Hand oder im Verhältnis der drei Männer im Hintergrund zueinander und zu Christus. Selbst solche Details wie die gespreizten Finger an der rechten Hand des Nikodemus sind übernommen.
Es ist also festzuhalten, daß die beiden Gruppen, in sich kaum merkbar in die Tiefe entwickelt, 'en bloc' dem Prado-Bild entnommen und, anderen Vorstellungen entsprechend, wiederverwandt sind. Das Bild ist sowohl eine Wiederholung der Kreuzabnahme, wie auch eine inhaltliche und formale Neuinterpretation.
Wenn Maquet-Tombu feststellt, die Landschaft sei "dans le style de Roger"[29], so ist auch das kein Beweis für ihre These, da jene ja auch einem anderen Bild Rogers entlehnt sein könnte. Zudem stimmt die Landschaft der

von ihr als Vergleich angeführten Katharinentafel in Wien[30], deren Zuschreibung an Roger nicht unumstritten ist[31], nur in den allgemeinsten Zügen mit der in Douai überein. Dieses sind etwa die Felsen am Bildrand, der im Zick-Zack in die Tiefe geführte Fluß, die Bauwerke an seinem Ufer, vereinzelte Bäume und so fort. All das gehört zum festen Repertoire bald aller altniederländischen Landschaften, gleich von welcher Hand, und verbietet somit einen Schluß, wie ihn Maquet-Tombu zieht.
Eine genauere Betrachtung der Landschaft in Douai zeigt dagegen, daß diese nichts mit Roger gemein hat, sondern völlig anders strukturiert ist. Eine Landschaft Rogers[32] entwickelt sich immer durchgehend in die Tiefe; bei ihm gibt es keinen genau fixierten Vorder-, Mittel- oder Hintergrund. "Die Raumgliederung der Landschaft erfolgt ... durch diagonale Kulissen, aus deren Überschneidung der Eindruck des Vor- und Hintereinander resultiert"[33]. Um diesen Eindruck noch zu verstärken, windet sich fast regelmäßig zwischen den 'Kulissen' ein Weg oder Fluß, der das Auge des Betrachters gleichmäßig von der vordersten Bildebene in die zuletzt grenzenlose Tiefe führt.
Die Landschaft in Douai ist von einer solchen grundsätzlich verschieden. Im Vordergrund markiert die dunkle Fläche den Ort des Geschehens. Dahinter, also in der eigentlichen Landschaft, verstellen sanft gerundete Erhöhungen den Blick in die Tiefe. Erst jenseits von ihnen wird links ein Fluß sichtbar, der sich in die Ferne verliert.

Dieser Roger so fremde Aufbau, der den Vergleich Maquet-Tombus unverständlich macht, gibt die Möglichkeit, den kunstgeschichtlichen Standort des Bildes genauer zu bestimmen. Vergleichbare Formen finden sich häufig bei Dirk Bouts. Auch er verstellt den Blick in die Tiefe, malt

jenseits von Geländeerhebungen Wege, deren Entwicklung nach vorn ungeklärt bleibt, und bevorzugt zur Darstellung von Erhöhungen sanft gerundete Buckel. Dieser Roger so fern stehende Aufbau wird besonders deutlich in der Mitteltafel der Kreuzabnahme-Altäre in Granada und Valencia[34] und in der Beweinung im Louvre[35].

Die Übereinstimmungen in den Landschaften dieser Bilder mit dem in Douai sind so deutlich, daß sie allein schon genügen würden, das Bild in die Umgebung des Dirk Bouts zu setzen. Diese Einordnung wird durch den Kopf des Johannes bestätigt. Sein Gesicht wirkt alt, in den Einzelformen hart und dürr, der Gesamteindruck ist eher griesgrämig als traurig. Ein solches Gesicht ist in der Malerei der südlichen Niederlande kaum vorstellbar, um so besser dagegen im Norden in der Nachfolge Bouts', wie etwa beim Meister der Tiburtinischen Sibylle[36]. Dort finden sich auch häufiger die etwas verquollenen Augen des Nikodemus in Douai. Wenn Maquet-Tombu im Gesicht der Maria Salome den Madonnentyp der Campinschen Verkündigung wiederzuerkennen meint[37], so vermag dieser Vergleich einem solchen mit einer Madonna des Bouts kaum standzuhalten[38].

Das Bild in Douai, eine Wiederholung der Kreuzabnahme im Prado, nicht die Kopie einer Vorstufe dazu[39], ist einem Maler aus der Nachfolge des Dirk Bouts zuzuschreiben. Es wird um 1480 entstanden sein. Die geschilderte Verarbeitung des Vorbildes ist wohl kaum eine eigenständige Leistung des zweitrangigen Meisters. Sie dürfte wohl vielmehr auf Bouts oder besser seine Werkstatt zurückgehen, deren Verbindung zu Roger vielfach zu belegen ist[40].

c) Das Bild der Sammlung Bissing
(Abb. 58)

1910 publizierte Nasse in einem Bericht über die Sammlung Bissing in München eine "Kopie nach Roger v.d. Weydens Kreuzabnahme im Escurial zu Madrid"[41]. Seitdem fand das Bild merkwürdigerweise keine Beachtung mehr in der Literatur[42].
Das Figurenensemble stimmt im wesentlichen mit dem Rogers überein. Die Tafel jedoch ist nicht zweistufig aufgebaut wie in Douai, es gibt kein 'Übereinander'. Alle Beteiligten befinden sich vielmehr auf der gleichen Ebene. Die Tiefenwirkung entsteht durch eine über Johannes, Maria Salome, Christus, Nikodemus und Petrus (?) von links unten nach rechts oben geführte Diagonale, auf der die Gestalten schräg hintereinander gestaffelt sind. Daß diese Wirkung vom Maler als solche gewollt war, zeigt eine Veränderung Magdalenas. Sie kniet am Boden, ist damit formal von geringerem Gewicht und verliert ihre Funktion als 'Eckpfeiler', die mit dem diagonalen Bildaufbau unvereinbar wäre, da sie einen zu deutlichen Akzent in der rechten vorderen Ecke des Bildes setzen würde. Daneben brächte die bei einer stehenden Magdalena durch sie, Johannes und Maria Salome gebildete ungefähre Isokephalie eine starke Horizontale ins Bild. Diese Tendenz wollte der Künstler um jeden Preis vermeiden, wie auch die Veränderung der Maria Cleophas am linken Bildrand zeigt. Sie ist nicht nur recht weit in den Hintergrund, sondern auch, anders als bei Roger, deutlich über Maria Salome gesetzt. Zugleich erfährt dadurch der diagonale Bildaufbau eine erneute Betonung, indem die beiden Begrenzungsgestalten eine die Hauptdiagonale im Kopf der Maria Salome schneidende Schrägverbindung von rechts vorn nach links hinten bilden.

Die Landschaft ist nach dem gleichen Prinzip wie die Gruppe angelegt. Der 'Hauptdiagonalen' enstpricht eine am linken Bildrand beginnende Ebene, die sich nach rechts in die Tiefe entwickelt. In der Mitte wird das dicht gedrängte Häusermeer Jerusalems sichtbar, dahinter öffnet sich der Blick in eine weite Flußebene. Entsprechend 'über Kreuz' korrespondiert ein Felsen am rechten Bildrand mit einem von einer Burg überragten Berg links im Hintergrund.

Der geschilderte diagonale Bildaufbau erweist den Maler als sehr geschickt im Umgang mit einem äußerst schwierigen Vorbild. Durch diese Veränderung der Komposition wurde zum ersten Mal ein überzeugender und ungezwungen wirkender dreidimensionaler Aufbau der Rogerschen Gruppe erreicht. Diese Gruppe ist hier ebenfalls zum ersten Mal wirklich in die Landschaft und nicht mehr vor sie gesetzt, da beide Bildelemente durch den gleichen Aufbau eng miteinander verknüpft sind.

Mit dieser Veränderung hat sich der oben angesprochene Bedeutungswandel endgültig durchgesetzt[43)].
Die Szene ist nicht mehr vor einer Landschaftskulisse dargestellt, die nur an die Stelle des Goldgrundes getreten ist. Sie ist vielmehr im Raum, mit dem sie unlösbar verknüpft ist, wiedergegeben und unterliegt somit zeitlicher und räumlicher Bedingtheit. Die Darstellung ist relativiert und endgültig nicht mehr die bildnerische Formulierung einer theologischen Aussage, sondern die Schilderung eines bestimmten Augenblickes in einem historischen Ablauf.

Da das Bild nur in einer schwachen Photographie zugänglich ist, kann die Frage nach der Autorschaft nicht sicher

beantwortet werden. Nasse nennt es niederländisch, um 1510, zieht zum Vergleich aber auch Kölner Maler heran[44]. So erkennt er in der Gruppe links Gemeinsamkeiten mit der entsprechenden auf der Nürnberger Kreuzigung des Meisters der Heiligen Sippe[45], in der Landschaft solche mit der des 'Votivbildes Carstanjen' von demselben Maler[46]. Magdalena schließlich sei der entsprechenden Gestalt auf der Beweinungstafel des Meisters des Aachener Altares sehr ähnlich[47].

Diese Vergleiche vermögen jedoch in keiner Weise zu überzeugen, da die zitierten Beispiele so gut wie nichts mit der Bissingschen Kreuzabnahme gemein haben.

Allein schon der in Deutschland gänzlich ungebräuchliche geschweifte obere Abschluß läßt an einer niederländischen Entstehung tatsächlich kaum Zweifel. Die Freude am Exotischen, wie sie etwa im Turban des Joseph von Arimathia deutlich wird, das eng ineinander geschachtelte Häusermeer Jerusalems und die Form der Bäume weisen nach Antwerpen in die Umgebung des Quinten Massys. Ein Vergleich der Landschaft des Bissingschen Bildes mit der auf einem Triptychon des Massys-Schule in Antwerpen[48], das kurz nach 1515 entstanden ist, läßt diese Annahme zur Gewißheit werden.

Eine um 1510 bis 1515 entstandene Verarbeitung Rogers aus dem Umkreis des Quinten Massys ist kaum überraschend, da gerade mit diesem Maler ein starker Traditionalismus in Antwerpen aufblühte, der um 1510 seinen Höhepunkt erreichte und bis 1515-1520 andauerte[49].

d) Marcellus Coffermans

Marcellus Coffermans, 1549 Freimeister in der Antwerpener Lukasgilde, griff Rogers Kreuzabnahme gleich zweimal auf. Sie erscheint zunächst in einem Altar in Madrid (Abb. 59)[50]. Dieser Altar besteht aus fünf Tafeln, die in moderner Rahmung zu einem Retabel zusammengefügt sind. In einem turmartigen Aufbau in der Mitte befindet sich eine Darstellung der Rast auf der Flucht nach Ägypten. Darunter erscheinen von links nach rechts die Geißelung[51], die Kreuzabnahme, die Verkündigung[52] und der Heilige Hieronymus[53].

Die hochformatige Kreuzabnahme ist ähnlich wie das Bissingsche Bild diagonal von links vorn nach rechts hinten entwickelt. Während die für einen solchen Aufbau problematische Magdalena dort im Vordergrund kniet, erscheint sie hier, wie bei Roger stehend, jedoch weit im Hintergrund, noch von Nikodemus überschnitten. Petrus (?) ist fortgelassen[54].
Der diagonale Bildaufbau ist sicherlich durch die wohl ebenfalls Antwerpener Kreuzabnahme der Sammlung Bissing angeregt. Die schon oben diskutierte Form der Schrifttafel[55] deutet eventuell auf eine in Antwerpen befindliche Kopie nach Roger als Vorbild für dieses Bild. Träfe diese Annahme zu, geht das Bild von Coffermans auf zwei Wurzeln zurück, auf die verlorene Kopie und, in der Komposition, auf das Bissingsche Bild. Daß dieses nicht allein als Vorbild gedient haben kann, zeigt die richtige Wiedergabe Magdalenas.

Noch ein zweites Mal bediente sich Coffermans der Rogerschen Kreuzabnahme, auf dem rechten Flügel eines an un-

bekanntem Ort befindlichen Passionstriptychons (Abb. 60)[56]. Links ist die Kreuztragung dargestellt, in der Mitte die Kreuzannagelung[57] und rechts die Kreuzabnahme.

Die Szene ist auf ein sehr schmales und hohes Bildfeld zusammengedrängt. Entsprechend ist der Bildaufbau nicht diagonal sondern, wie in Douai, vertikal.
Die Marien- und die Christusgruppe sind hinter- beziehungsweise übereinander gestaffelt. Sie befinden sich zwar in demselben Raum, bilden jedoch, anders als beim diagonalen Aufbau, keine Einheit. Durch die schon vom Format her bedingte Beschränkung auf das Allernotwendigste sind Magdalena und Petrus (?) fortgelassen. Die Form der Schrifttafel über dem Kreuz deutet auf dasselbe Vorbild wie für das Madrider Bild.

Interessanter als die kompositionellen Veränderungen, die im Grunde nichts Neues bieten, ist die Tatsache, daß die Kreuzabnahme nun in einen Kontext gestellt ist.
In dem Madrider Retabel erscheint sie gleichberechtigt neben anderen Szenen, auf dem Triptychon als Flügelbild sogar deutlich an untergeordneter Stelle. Dieses ist als konsequente Entwicklung aus dem Relativierungsprozeß zu verstehen, dem die Rogersche Erfindung schon seit dem Edelheer-Altar unterworfen war. Indem man begann, die räumliche Disposition der Gruppe zu korrigieren, sie erst in einen Kasten setzte, dann vor und schließlich in eine Landschaft, rückte man zugleich, wie gezeigt wurde, zunehmend von der ursprünglichen Bedeutung des Bildes ab. Das Ende der Entwicklung wurde mit der Bissingschen Kreuzabnahme erreicht, die nur noch einen bestimmten Augenblick in einem historischen Ablauf illustriert. Eine solche Darstellung kann ohne weiteres auch mit anderen Szenen kombiniert oder, ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt, als 'ikonographische'

Formel' für ein bestimmtes biblisches Ereignis auf dem Flügel eines Passionstriptychons verwandt werden, dessen eigentliches Thema die Kreuzannagelung ist.

Die rege Werkstatt des Coffermans, der oben bereits drei Bilder zugewiesen wurden[58], hinterließ noch zwei weitere Wiederholungen, die sich heute in Spanien befinden[59]. Eine Tafel in der Sammlung Joaquin Payá (Abb. 61)[60] ist ihr zweifellos zuzuschreiben. Der diagonale Bildaufbau ist der des Bildes im Prado (Abb. 59). Lediglich rechts, wieder hinter Nikodemus, steht nicht mehr die Magdalena Rogers, sondern eine Trauernde, die wohl aus der Maria Cleophas am linken Bildrand abgeleitet ist. Eine andere Kreuzabnahme, ebenfalls in Madrid, ist gleichfalls "peint dans la manière archaisante et petite de l'anversois Marcellus Coffermans" (Abb. 62)[61]. Das Geschehen ist wieder, wie zuletzt bei Joos van Cleve (Abb. 50), parallel zur Bildebene angelegt. Eine dunkle Bodenplatte als Ort der Handlung trennt die Szene wie in Douai (Abb. 57) von der Landschaft im Hintergrund. Rechts ist ein Felsen mit der Grabeshöhle erkennbar, links davon öffnet sich der Blick in die Ferne. Während der mittlere und rechte Teil der Gruppe im wesentlichen mit Roger übereinstimmen, weicht der linke deutlich vom Vorbild ab. Maria, jetzt in Seitenansicht, ist auf die Knie gesunken und greift mit ausgestreckten Armen nach Christus. Johannes stützt sie von hinten, wie auch Maria Cleophas getreulich Roger entlehnt ist. Maria Salome, die die Mutter Christi nun nicht mehr zu stützen braucht, legt die Hände zum Gebet ineinander.
Die beschriebene Veränderung Mariens macht, ähnlich wie die räumlichen Veränderungen in den anderen Bildern, deut-

lich, daß die Rogersche Komposition nur noch als 'ikonographische Formel' benutzt wurde. Der so wesentliche Gedanke des Mit-Leidens ist verlorengegangen[62], das Bild wiederum nur noch die Schilderung eines biblischen Momentes.

e) Das Triptychon in Wroclaw
(Abb. 63)

Anhand der oben angeführten Beispiele wurde gezeigt, wie sich aus der Auseinandersetzung mit dem Raum-Problem die Veränderungen der Bildproportionen und des Gruppenaufbaus ergaben.
Um eine dreidimensionale Wiedergabe der Darstellung Rogers zu erreichen, wählte der Bandrollen-Meister eine pyramidale Komposition, die, wie auch der zweistufige Aufbau des Bildes in Douai, den Wechsel vom Quer- zum Hochformat mit sich brachte.
Eine zufriedenstellende Plazierung der Gruppe im sie umgebenden Raum wurde jedoch erst durch ihren diagonalen Aufbau erreicht, der gleichfalls das Hochformat bedingt.

Zuletzt sei noch auf einen Sonderfall verwiesen, wie ihn das Mittelbild eines Triptychons in Wroclaw (Breslau) darstellt[63]. Die Komposition Rogers ist recht getreulich wiederholt. Als einzige inhaltliche Abwandlung ist zwischen Maria Cleophas und Joseph von Arimathia ein Mann mittleren Alters eingefügt. Da er nicht mit einer biblischen Gestalt identifiziert werden kann, wird es sich um die Darstellung einer zeitgenössischen Person handeln.

Das Bildfeld ist hochformatig. Der Aufbau der Gruppe läßt jedoch keine Auseinandersetzung mit dem Raum-Problem, die sonst erst den Wechsel der Proportionen mit sich brachte, erkennen. Die Darstellung ist, den querformatigen Wiederholungen vergleichbar, in einer schmalen Schicht ohne wirkliche Tiefe parallel zur Bildebene angelegt.

Da der Maler eine vorgegebene Anzahl von Figuren in einer gleichfalls vorgegebenen Anordnung von einem quer- auf einen hochformatigen Malgrund übertrug, ohne sie in die Tiefe zu entwickeln, preßte er die Gruppe wie eine Ziehharmonika zusammen. Unter diesem von den Seiten ausgehenden Druck ist der Leichnam steiler angelegt und Maria nicht mehr so weit zur Bildmitte hin ausgestreckt. Sie scheint beinahe zu knien. Daneben sind alle Gestalten näher zusammengerückt, so daß sie einander vielfach überschneiden. Auf diese Weise gelang es dem Maler, die Rogersche Komposition auf einer ungefähr quadratischen Fläche anzuordnen. Der über den Köpfen freibleibende Raum wird, wie auch in anderen Beispielen dadurch gefüllt, daß der Gehilfe auf der Leiter unter den Querbalken des Kreuzes verlagert ist.

Obwohl von der Form der Tafel her in die Behandlung der hochformatigen Wiederholungen gehörend, ist die Komposition eine der üblichen querformatigen, da die Veränderung der Proportionen nicht das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem Raum-Problem bei Roger ist. Der Anlaß dazu wird, da nicht Bild-immanent, in kaum mehr zu bestimmenden äußeren Gegebenheiten liegen.

Auf dem linken Flügel erscheint der Stifter. Mit zum Gebet aneinandergelegten Händen kniet er vor einem Gebetspult. Hinter ihm knien, ebenfalls betend, seine sechs Söhne, von denen einer durch ein Kreuz über dem Kopf als bereits

verstorben gekennzeichnet ist. Der Heilige Petrus beschützt und empfiehlt die Gruppe.
Auf dem anderen Flügel kniet, gleichfalls vor einem Gebetspult, die Frau des Stifters begleitet von sieben Töchtern. Wie die Kreuze über den Köpfen zeigen, sind drei von ihnen schon tot. Dieser Gruppe ist die Heilige Agathe zugeorndet.
Die reiche Landschaft, die auf dem Mittelbild sichtbar wird, setzt sich auf den Flügeln fort. Dadurch werden die Darstellungen der drei einzelnen Tafeln als in demselben Raum befindlich gekennzeichnet und zu einer großen Einheit zusammengefaßt. Die Stifter und ihre Kinder sind somit andächtige Zeugen der Kreuzabnahme. Dennoch gehören sie nicht dazu. Sie dürfen dem Geschehen lediglich in respektvollem Abstand verehrend folgen. Selbst wenn man die technisch bedingte Rahmung als trennendes Element außer acht läßt, machen doch die Gebetspulte die nötige Distanz unmißverständlich deutlich[64)].
Ein erheblich stilistischer Unterschied zwischen den Flügeln und dem Mittelbild wird auch anhand der Photographie unschwer deutlich. Dieses wirkt hölzern, in manchen Details durchaus ungelenk, während jene glatt und routiniert gemalt sind. Obwohl sicher nicht von einer Hand, bildet der Altar doch eine Einheit, wie die durchgehende stilistisch geschlossene Landschaft auf den drei Tafeln zeigt.
So schwer es auch fällt, das Mittelbild niederländisch zu nennen, erlaubt die Nähe der Flügel zu Scorel doch kaum Zweifel an einer solchen Herkunft. Demnach dürfte der Altar um 1530 in einer nordniederländischen-Werkstatt gemalt worden sein.

6. Exkurs als Einführung in das nächste Kapitel: Der Eklektizismus in der Nachfolge Rogers

In der Untersuchung des Kupferstiches des Bandrollen-Meisters wurde am Beispiel der Kreuzabnahme Campins gezeigt, daß spätere Künstler gern einzelne Motive ihrer berühmten Vorgänger in eigenen Werken wiederverwandten. Das konnte so weit gehen, daß etwa der Maler des Brügger Passionsbildes mit Steinen, die er den verschiedensten Bauten entnahm, ein eigenes neues Gebäude errichtete[1]. Es kann kaum überraschen, daß ähnliches auch in der Nachfolge Rogers sehr häufig festzustellen ist.
Die kniende Magdalena auf der Bissingschen Kreuzabnahme (Abb. 58) ist keine freie Veränderung der Prado-Magdalena im Dienste der beschriebenen diagonalen Komposition. Sie ist vielmehr einem anderen Bilde Rogers entlehnt.

Dieses heute verlorene Werk hatte einen vielleicht noch größeren Einfluß als die erhaltene Kreuzabnahme. Sein Thema war die Grabtragung Christi. Es ist mehrfach überliefert, am besten wohl durch eine Zeichnung in Paris, die Rogers Nachfolger im Amt des Brüsseler Stadtmalers, Vrancke van der Stockt, zugeschrieben wird (Abb. 64)[2].

Maria Magdalena stimmt dort bis auf die Tatsache, daß sie kniet, fast vollständig mit der entsprechenden Gestalt auf der Kreuzabnahme im Prado überein.
Eine Schnitzgruppe in Detroit (Abb. 65)[3] aus der Sammlung Arenberg in Brüssel, die von Destrée entdeckt und erstmalig publiziert wurde[4], steht, wie er richtig erkannte, in engstem Zusammenhang mit der Zeichnung in Paris. Verhaegen[5] sieht den Zusammenhang dieser Gruppe mit Roger so eng, daß sie meint, die Pariser Zeichnung sei

nach ihr entstanden[6]. Van Caster-Guiette schlägt, wenn sie in der Plastik einen Reflex von Rogers skulpturalem Stil entdeckt, den umgekehrten Weg ein[7].

Den Ruhm, den das verlorene Werk genoß, belegt aufs deutlichste eine Reihe von Wiederholungen, auf die schon Winkler verwies[8].

An erster Stelle nennt er ein Bild in Neapel[9], weitere Fassungen befinden sich in Ulm[10], Bonn[11], an unbekanntem Ort[12] und ehemals in Straßburg[13]. Zwei weitere Fassungen in Spalding[14] und Bradbourne[15] sind von der Forschung noch nicht beachtet worden. In freierer Form geht schließlich auch der dem Meister von Frankfurt zugeschriebene Altar in Watervliet auf diese Erfindung zurück[16].

Wie die gesamte verlorene Komposition, fand auch die halb kauernde, halb kniende Maria Magdalena allein weiteste Verbreitung. Eine mittelmäßige Zeichnung in Berlin[17] kopiert sie und die mit einem Salbgefäß hinter ihr stehende Frau (Abb. 66).

Während die bislang aufgeführten Beispiele nur das Fortleben der gesamten Komposition oder das Studium von Details belegen, öffnet eine Frankfurter Zeichnung gleichsam den Blick in die Werkstatt eines eklektischen Nachfolgers (Abb. 67)[18]. In der Art der Brügger Passionsbildes[19] sind hier Motive der verschiedensten Provenienz zu einer neuen Komposition zusammengefügt.

Rechts vom nur angedeuteten Kreuzstamm steht Veronika. Sie stimmt, seitenverkehrt, weitgehend mit der entsprechenden Gestalt aus Rogers Wiener Triptychon überein[20]. Vor ihr erscheint halb am Boden die Magdalena der verlorenen Grabtragung. Auf der anderen Seite umfaßt Maria das Kreuz mit ausgestreckten Armen. Johannes stützt sie von hinten. Diese Gruppe ist sicher mit der entsprechenden auf der Kreuzabnahme eines Roger-Nachfolgers in Verbindung zu bringen[21],

die ihrerseits wieder teilweise mit der verlorenen Grabtragung übereinstimmt[22]. Die Trauernde links im Hintergrund ist die Maria Cleophas der Madrider Kreuzabnahme.

Die Entlehnung aus verschiedenen Werken Rogers und seiner Nachfolge sind hier nicht als isolierte Studien auf einem Blatt zusammengetragen, sondern, bezeichnend für den Eklektizismus, zu einer neuen Darstellung der Kreuzigung zusammengefügt.
Daß eine Zeichnung dieser Art als Entwurf zu einem Gemälde gedient haben kann, zeigt eine vergleichbare Kreuzigung in einer spanischen Privatsammlung (Abb. 68)[23]. Christus ist der Tafel Rogers im Escorial entlehnt[24], das Lendentuch das der Kreuzigung in Philadelphia[25]. Maria ist sogar gleich aus zwei Schöpfungen Rogers zusammengesetzt. Der Oberkörper ist der der Maria Cleophas in der Kreuzabnahme, der Unterkörper dagegen der Mariens in der Mitteltafel des Antwerpener Triptychons[26]. Aus demselben Bild stammt auch die Rückenansicht der Magdalena im Vordergrund. Johannes schließlich stimmt bis ins Detail mit der entsprechenden Gestalt auf dem Brüsseler Sforza-Triptychon überein[27].

Ähnlich verhält es sich mit einem Gnadenstuhl des Vrancke van der Stockt in Caltagirone, Sizilien (Abb. 69)[28]. So stammt der eigentliche Gnadenstuhl von Campin[29], Maria wohl aus der Kreuzabnahme in Madrid[30], Johannes aus der Wiener Kreuzigung[31], und Magdalena schließlich weist mit den klagend über dem Kopf gerungenen Händen auf Memling[32], während der Unterkörper mit dem charakteristischen Gürtel wieder der Welt Rogers entstammt.

Die am Boden kniende Magdalena, von der oben ausgegangen wurde, macht durch ihre Wiederverwendung in anderem Zu-

sammenhang in einer Fülle von Beispielen den Eklektizismus der Roger-Nachfolge erneut deutlich. So erscheint sie auf einer Kreuzigung in Dresden (Abb. 70)[33]. Sie ist, wie schon Winkler zu Recht feststellte, nach der verlorenen Grabtragung kopiert[34], und nicht, wie Friedländer meint[35], nach der Tafel im Prado. Johannes und Maria sind wörtlich der Wiener Kreuzigung entnommen[36].
Die gleiche Magdalena findet sich auch auf einer Kreuzigung im Prado (Abb. 71)[37]. "Der Gekreuzigte ist, wenn auch nicht wörtlich, doch dem allgemeinen Charakter nach vom Wiener Kruzifix beeinflußt"[38]. Johannes entstammt der Grabtragung, während die von ihm gestützte Mutter Christi wohl wieder auf die des Antwerpener Sakramentalaltares zurückgehen dürfte[39]. Die zu Christus aufblickende Frau am linken Bildrand ist aus der Berliner Kreuzigung Campins entlehnt[40]. Zugleich wird in diesem Gesicht ein so enger Zusammenhang mit David deutlich[41], daß eine Brügger Entstehung der Tafel anzunehmen ist[42].
Neben den genannten existieren noch einige weitere Kreuzigungen, die ebenfalls die kniende Magdalena der Grabtragung verwenden. Sie befinden sich in Indianapolis[43], im Londoner Kunsthandel[44] und Montreal[45].

Noch eine weitere Komposition Rogers erfuhr weite Verbreitung und in seiner Nachfolge die Vermischung mit anderen Motiven. Das Original, eine Beweinung unter dem Kreuz, befindet sich in London[46].
Neben einer Kopie in Palermo[47] sind noch zwei Varianten bekannt, bei denen jeweils Johannes hinzugefügt ist. Die eine in Berlin zeigt rechts einen knienden Stifter[48], während auf der anderen in Brüssel an dieser Stelle Magdalena kniet[49]. Die Frage, ob diese Bilder Roger zuzuschreiben sind oder verlorene Werke seiner Hand kopieren, konnte

bislang nicht abschließend beantwortet werden[50] und erfordert in diesem Zusammenhang auch keine weitere Diskussion.

Eine ins 16. Jahrhundert gehörende Pietà in Baltimore (Abb. 72)[51] geht, wie ein Vergleich der Kleidung Mariens und Johannens zeigt, auf die Berlin-Madrider Fassung zurück[52]. An die Stelle des Stifters ist hier, wie in Brüssel[53], Maria Magdalena getreten. Sie ist jedoch nicht die des Brüsseler Bildes, sondern die der verlorenen Grabtragung.

Abschließend sei noch bemerkt, daß die Maria in der Kreuzabnahme aus der Sammlung Alcubierre (Abb. 62) wohl ebenfalls auf die verlorene Grabtragung zurückzuführen ist.

7. Rückgriffe

Aus den oben angestellten Beobachtungen geht hervor, daß Eklektizismus in der dargestellten Form ein wesentliches Moment der Roger-Nachfolge darstellt. Die Maler übernahmen bestimmte Motive einer oder mehrerer Erfindungen, um sie in einem eigenen Bild, gelegentlich ganz anderer Thematik, wiederzuverwenden. Ein solche Vorgehen setzt voraus, daß das isoliert übernommene Motiv ohne den ursprünglichen Zusammenhang weiterlebt. Das heißt, die eigentliche Bedeutung des Vor-Bildes als künstlerische Einheit ist verlorengegangen, und es ist nur noch eine Form als 'ikonographische Formel' daraus übernommen worden.
Wie anhand des Raum-Problemes gezeigt wurde, hat sich die Kreuzabnahme vom Andachtsbild zur Schilderung eines biblischen Geschehens gewandelt. Die so Bedeutungs-volle Kompositions Rogers ist zur 'ikonographischen Formel' für die Darstellung dieses Geschehens geworden. Nachdem dieser Punkt der Entwicklung erreicht und die Form endgültig ihres ursprünglichen Inhalts beraubt war, stand eklektischen Rückgriffen auf die Kreuzabnahme nichts mehr im Wege.

a) Das Triptychon des Jan Mostaert in Brüssel (Abb. 73)

Der nach seinem früheren Besitzer sogenannte Oultremont-Altar gelangte 1899 in das Brüsseler Museum[1]. Das Triptychon wird in die Jahre zwischen 1515 und 1520 datiert. Die Zuschreibung an Jan Mostaert ist unbestritten[2].

Während auf den Außenflügeln die Kreuztragung mit dem Stifter[3] und den Heiligen Katharina und Bavo dargestellt ist, zeigt der linke Innenflügel die Dornenkrönung, der rechte die Ausstellung Christi. Auf der Mitteltafel erscheint die Kreuzabnahme.

Der obere Abschluß ist geschweift und innen mit reichem, gemalten Maßwerk besetzt. Dieses Maßwerk markiert die vordere Bildebene, hinter der sich eine enge, goldgrundige Nische befindet. Da nicht zwischen Seiten- und Rückwand differenziert ist, entsteht der Eindruck einer halbrunden goldenen Rückwand. Genau in der Mittelachse erhebt sich im Hintergrund das sehr steile Kreuz mit viel zu kurzem Querbalken. Daran ist von hinten eine Leiter gelehnt, auf der ein Mann mit einem Hammer in der Rechten steht. Davor stehen Joseph von Arimathia und Nikodemus, die den Leichnam Christi tragen. Beide scheinen von dieser Last kaum etwas zu bemerken, da sie sich keiner sichtbaren Anstrengung unterziehen. Auch innerlich scheinen sie mit ganz anderen Dingen beschäftigt zu sein. So blickt Joseph wie träumend nach links aus dem Bild, auch Nikodemus scheint ganz auf ein Geschehen außerhalb des Bildes konzentriert. Rechts hinter ihm wird ein alter Mann sichtbar, der sich mit der Rechten auf einen Stock stützt. In der Linken hält er die Dornenkrone. Auch er scheint nicht zu sehr vom eigentlichen Geschehen gefesselt zu sein, blickt er doch sorgenvoll zu Maria hinab. Diese Sorge, sein hohes Alter und besonders der Stab mit rechtwinklig abgeknickter Krücke erlauben seine Identifizierung als Joseph. Obwohl er, da sein Kult erst sehr spät einsetzte, kein einheitliches Attribut hat[4], wird er doch häufig mit einem solchen Stab dargestellt[5]. Da die entsprechende Gestalt bei Roger nicht Joseph sein kann[6], handelt es sich hier um den Versuch Mostaerts, den bis heute umstrittenen Mann zu deuten.

Vor ihm kniet in Frontal-Ansicht Maria Magdalena. Durch die höfische Kleidung ist sie unschwer zu erkennen. Sie hat die Hände vor der Brust ineinandergelegt und scheint ohne ein bestimmtes Ziel aus dem Bilde herauszusehen. Links kauert Maria am Boden. Ihr weißes Kleid ist weit nach rechts ausgebreitet und nimmt beinahe den gesamten Vordergrund des Bildes ein. Hinter ihr blickt eine halb stehende, halb kniende Frau mit vor der Brust gekreuzten Armen zu Christus auf. Am linken Bildrand steht Johannes. Auch er blickt aus dem Bild heraus, scheint den Betrachter anzusprechen und ihn mit der vorgestreckten Rechten auf das Geschehen hinzuweisen. Neben ihm ist eine Frau mit dem Mann auf der Leiter in eine lebhafte, von Gesten begleitete Unterhaltung vertieft. Die Abhängigkeit dieser Komposition von Rogers Kreuzabnahme wird immer wieder betont[7].

Ähnlich wie dort ist das Bildfeld in der Mitte überhöht, wenn auch nicht zinnenförmig, sondern, der Mode zu Anfang des 16. Jahrhunderts entsprechend, geschweift. Der Aufsatz wird ebenfalls nur vom Kreuz und dem Mann auf der Leiter ausgefüllt.

Die Stehenden darunter bilden wie bei Roger eine ungefähre Isokephalie. Entsprechend dem hochformatigen, im nicht-überhöhten Teil etwa quadratischen Bildfeld sind sie jedoch vornehmlich hinter- und nicht nebeneinander geordnet. Wenn van Puyvelde diese Veränderung dadurch erklärt, "daß die Kreuzabnahme das Mittelteil eines Triptychons sein sollte und Mostaert deswegen die Figuren in der Höhe und nicht in der Breite staffeln mußte"[8], irrt er, da auch Rogers Tafel ursprünglich Mittelbild eines Triptychons war.

Da Mostaert den Goldgrund beibehielt und nach vorn nicht über die durch das Maßwerk gegebene Ebene hinausging, ent-

wickelte er die Szene in die Tiefe. Wie schon der Meister des Edelheer-Altares (Abb. 46) dehnte er Rogers Reliefgrund nach hinten aus. Diese Veränderung verschliff er, indem er den Knick zwischen Seiten- und Rückwand fortließ, so daß eine halbrunde Nische entstand, in der er die Gestalten nun dreidimensional auf einer recht steil ansteigenden Bodenplatte anordnen konnte. Das ist ihm im Vordergrund durchaus geglückt. Weiter hinten dagegen, wo der Standort der Figuren nicht mehr auf dem Boden definiert ist, stößt die Rückwand bedrängend weit nach vorn. Um dem entgegenzuwirken, malte er den sie wieder in die Tiefe drückenden Schatten der Leiter im Aufsatz. Wohl aus dem gleichen Grund weist auch die Stehende mit erhobenem Arm und abgewinkelter Hand nach hinten.

Die augenfälligste Übereinstimmung mit Roger liegt in der Wiedergabe Christi. Er ist bereits vom Kreuz abgenommen und wird dem Betrachter frontal in leichter Diagonale präsentiert. Der rechte Arm hängt senkrecht herab, während der linke ungestützt nach vorn geglitten ist.

Auch der Gedanke der Parallelität Mariens mit Christus ist wieder aufgegriffen. Ihr so weit nach rechts ausgebreitetes Kleid ruft dieses Kernprinzip der Rogerschen Komposition nachhaltig in Erinnerung. Es ist jedoch eine rein formale Rezeption und nicht mehr Ausdruck ihrer 'Compassion', da sie selbst ganz anders gestaltet und auch nicht totengleich zusammengebrochen ist, sondern wie gedankenverloren in die Ferne blickt.

Die Anzahl der übrigen Gestalten, ihre Anordnung in der rechten Bildhälfte und einige Details, wie etwa das Christus abstützende, vorgesetzte Bein Josephs von Arimathia, lassen sich durchaus mit Roger vergleichen. Insgesamt überwiegen aber die Unterschiede.

Magdalena ist wohl der Haager Beweinung entlehnt[9]. Die Figuren der linken Bildhälfte schließlich haben nichts mehr mit Rogers Kreuzabnahme gemein. Diese Veränderung wird besonders dadurch deutlich, daß zwar die gleichen Personen wie dort auftreten, also Maria, Johannes und die beiden Marien, sie jedoch vollkommen anders wiedergegeben sind. Johannes und Maria nehmen Kontakt mit dem Betrachter auf, die Stehende unterhält sich mit dem Mann auf der Leiter und die andere blickt weinend zu Christus auf.

Fragt man nun, was letztlich die Tafel mit Rogers Kreuzabnahme verbindet, so bleibt nur wenig Gemeinsames. Die überhöhte Mitte, die Anordnung der Gestalten in der rechten Bildhälfte sowie die Wiedergabe Christi und Mariens sind sicher durch ihn inspiriert.
Es sind jedoch rein formale Rückgriffe, während das eigentliche Anliegen des Prado-Bildes verloren gegangen ist. Zwar versucht Mostaert, eine diesem ähnliche Konzentration zu erreichen, indem er etwa den Goldgrund beibehält, die Gestalten in einer engen Nische zusammenpreßt oder Christus feierlich präsentiert. Da aber die Beteiligten entweder miteinander oder mit Dingen außerhalb des Bildes befaßt sind, entsteht durch dieses offenkundliche Desinteresse an dem eigentlichen Geschehen eine scharfe Diskrepanz innerhalb des Bildes.
Dieses ist als eine zu seiner Entstehungszeit durchaus modische Schöpfung anzusehen. Dem Archaismus des frühen 16. Jahrhunderts verhaftet, greift es auf Rogers Kreuzabnahme zurück[10]. Bezeichnenderweise übernimmt es daraus nur einige Elemente, verwendet sie jedoch lediglich als 'ikonographische Formeln', deren ursprüngliche Bedeutung unverstanden bleibt.

b) Die Kreuzabnahme des 'Maître du Saint-Sang' in Köln (Abb. 74)

Eine Mittelstellung zwischen Wiederholung und Rückgriff nimmt die kaum beachtete Kreuzabnahme des Maître du Saint-Sang in Köln ein[11].

In der Mittelachse des oben geschweiften Bildes erscheint das Kreuz, dessen Querbalken nicht mehr sichtbar ist. Davor steht Joseph von Arimathia, der den Oberkörper Christi unter den Achseln stützt. Ein Gehilfe auf der seitlich an das Kreuz gelehnten Leiter hält den linken Arm des Leichnams, der wieder in Frontalansicht präsentiert wird. Nikodemus, in prachtvollem Gewand mit einem exotischen Turban auf dem Kopf, ist halb vom Rücken her gesehen. Er trägt die Beine Christi. Neben ihm wird der Kopf eines schnauzbärtigen Mannes mit zylinderähnlichem Hut sichtbar. Er weist, den Blick fest auf den Betrachter gerichtet, mit ausgestrecktem Finger auf das Geschehen[12]. Ein Kahlköpfiger mit einem Tuch über den zusammengelegten Armen beschließt die Gruppe nach rechts. Vor ihm kauert die seltsam hölzern wirkende Magdalena am Boden[13]. Links ist Maria halb kniend, halb sitzend zusammengebrochen, ihre Augen sind geschlossen, der Kopf auf die Schulter gefallen, die Hände ruhen wie zum Gebet aneinandergelegt im Schoß. Von rechts eilt ihr eine Begleiterin zur Hilfe, während Johannes sie von hinten stützt. Hinter ihm wendet sich eine Trauernde, die ihre Tränen mit einem Tuch trocknet, aus dem Bild. Dahinter öffnet sich der Blick in eine hügelige Landschaft.

Die Beziehungen dieses Bildes zu Rogers Kreuzabnahme beschränken sich im wesentlichen auf die Darstellung Christi. Über die Herkunft des diagonal angelegten, frontal prä-

sentierten Leichnams mit der charakteristischen Armhaltung kann kein Zweifel bestehen. Auf dieselbe Wurzel dürften auch der Gehilfe auf der Leiter und Joseph von Arimathia zurückgehen. Die Frau am linken Bildrand scheint aus Rogers Maria Cleophas entwickelt zu sein. Die Entlehnung Magdalenas aus der verlorenen Grablegung wurde bereits angedeutet. Darüber hinaus ist die Abhängigkeit nur sehr viel allgemeinerer Natur. Nikodemus oder auch die Marien-Gruppe am linken Bildrand haben in ihrer Ausgestaltung nichts mehr mit Roger gemein. Lediglich ihre Anordnung und Funktion innerhalb der Gruppe ruft eine Erinnerung an ihn wach. Die beiden Männer am rechten Bildrand sind neu hinzugefügt. Neben dem Maler haben wir in ihnen vielleicht auch den Stifter vor uns.
Die Komposition und, damit verbunden, die Disposition der Gruppe im Raum ist dem Bild in Douai (Abb. 57) ähnlich. Die Gestalten sind auch hier in zwei Schichten hinter- und übereinander gelegt, so daß sie trotz des engen Bildfeldes ausreichenden Platz finden. In der unteren und zugleich vorderen Ebene befinden sich die Marien-Gruppe und Magdalena. Durch die Rückenansicht grenzt Nikodemus sowohl den hinteren vom vorderen Teil ab, wie er zugleich einen neuen Anfang setzt und den Blick in die Tiefe lenkt. Von ihm ausgehend, entwickelt sich die hintere Gruppe über Christus, Joseph und den Mann auf der Leiter in einer gewundenen Bewegung in die Höhe, um schließlich in dessen rechter Hand zu enden.

Die Szene ist, wenn auch sehr stark in den Vordergrund gerückt, doch in die Landschaft gesetzt, da diese sich gleichmäßig und ohne Abgrenzung des Standortes in die Tiefe entwickelt. Die damit verbundene Relativierung des Geschehens deckt sich mit der Aufgabe der Intention Rogers.

Wieder sind nur einige durch ihn geprägte 'ikonographische Formeln' zitiert und mit anderen Gestalten zur Schilderung eines biblischen Ereignisses kombiniert worden.

In der Literatur wird der Maler aufs engste mit Massys in Verbindung gebracht[14]. Dessen Einfluß ist auch in unserem Bild so stark, daß Winkler es direkt in den Massys-Kreis einbezog, obwohl er bereits früher auf die Beziehungen zu Roger verwiesen hatte[15].
Neben die stilistische Orientierung an Massys treten auch noch in anderen Bildern des Meisters deutliche Bezüge auf Roger. Die Kreuzabnahme auf der Mitteltafel eines Triptychons in New York[16] wiederholt die berühmte halbfigurige Kreuzabnahme Rogers[17], deren große Popularität zahlreiche Kopien bestätigen.
Der linke Flügel eines Altares in Brügge[18], der die Begegnung Augustus'mit der Tiburtinischen Sibylle zeigt, setzt die entsprechende Szene in Rogers Bladelin-Altar voraus[19].

c) Die Kreuzabnahme des Bartholomäus-Meisters in Paris (Abb. 76)

Die große Tafel des Bartholomäus-Meisters[20], deren einst verloren geglaubte Flügel sich in Arnheim befinden[21], wird von Stange in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts[22] und von Pieper um die Jahrhundertwende datiert[23]. Vom Rath geht, vor allem aus kostümgeschichtlichen Gründen, bis 1510[24]. Auch nach Reiners ist es "vielleicht das letzte und auch reifste Bild des Malers"[25].

Firmenich-Richartz verwies als erster auf den Einfluß Rogers[26], der seitdem immer wieder betont aber nicht genauer untersucht wurde[27].
Die Form der Tafel, ein querliegendes Rechteck mit zinnenförmig überhöhter Mitte, kann von Roger stammen, braucht es aber nicht[28]. "Der Ausgangspunkt für den bemalten Schrein"[29] ist dagegen sicher bei ihm zu suchen[30].
Die vier oberen Ecken sind wie dort mit Maßwerk gefüllt. Hinter dieser vordersten Ebene der Rahmung wird eine umlaufende Hohlkehle sichtbar, die durch einen Rundstab aufgefangen wird. Von dort führt eine weiter ausladende Hohlkehle auf den Golgrund als hintere Begrenzung. Am rechten Bildrand stößt diese Umrahmung auf den steil ansteigenden natürlichen Boden, der sich von dieser Stelle aus noch weit nach vorn entwickelt. Die Szene spielt sich also nicht in einem Schrein ab, wie man meinte, sondern teilweise in, teilweise vor einer Nische[31].

Das Kreuz markiert wie bei Roger die Mittachse des Bildes. Von vorn ist in leichter Diagonale eine klobige Leiter darangelehnt. Joseph von Arimathia steigt sie, den Rücken zum Kreuz, wie eine Treppe herab. Mit beiden Armen umfaßt er die schwere Last des Leichnams. Ein Gehilfe, der noch über ihm auf der Leiter steht[32], hält mit aller Kraft den linken Arm Christi, dessen Oberkörper sonst ganz leblos nach vorn fallen würde. Nikodemus trägt mit der linken Hand die Beine des Leichnams. Mit der Rechten übergibt er einer Frau, die sich ihm in lebhafter Aufmerksamkeit zuwendet, die Dornenkrone. Seine von Pieper betonte "Drehung und Bewegung"[33] steht nicht im Gegensatz zu Roger, wo der gleiche Mann nach Pieper "breitbeinig und ruhig steht"[34]. Sie wiederholt vielmehr getreu, allerdings spiegelbildlich

das so überaus komplizierte Standmotiv des Rogerschen Nikodemus[35]. Davor kniet Maria Magdalena, als solche durch das Salbgefäß, auf das sie einen Handschuh gelegt hat, erkenntlich. Mit der Rechten ergreift sie die Beine Christi, die Linke führt sie zum Herzen. Der schmerzerfüllte Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Sie ist, seitenverkehrt wie Nikodemus, der Beweinung im Haag entlehnt[36].

Links unter dem Kreuz ist Maria in einer großen Kurve leblos wie eine Marionette zusammengebrochen. Johannes stützt sie, zu Christus aufblickend, von hinten. Auch diese Gruppe mag auf eine Erfindung Rogers zurückgehen. Die beinahe in einem großen Halbkreis zusammengesunkene Madonna mit leichtgeneigtem Kopf und Johannes mit zu Christus erhobenem Blick sind auf dem Altarflügel in Philadelphia vorgebildet[37].

Dahinter wird eine weitere heilige Frau sichtbar, die ihr Gesicht an den herabhängenden Arm Christi schmiegt. Mit tränenden Augen blickt sie zu Maria.

Auch hier zeigt sich, daß entgegen der landläufigen Meinung nur sehr wenig von Rogers Kreuzabnahme übriggeblieben ist. Schon Reiners fragte ganz zu Recht: "Man sagt immer, das Pariser Bild sei mehr oder weniger eine Wiederholung von Rogiers bekannter Kreuzabnahme. Aber was bleibt vom Gemeinsamen übrig beim Vergleich? Die Zahl der Personen und die Bildtafelform"[38]. Daß die Form der Tafel nicht auf Roger zurückgehen muß, wurde bereits erwähnt. Was die Zahl der Personen betrifft, so irrt Reiners. Auf dem Pariser Bild befinden sich 9, bei Roger dagegen 10 Figuren.

Übereinstimmungen allgemeinster Natur liegen dagegen in der Aufteilung der Gruppe: links die engste Gefolgschaft

Christi, rechts die übrigen Beteiligten. Doch ist dieses Prinzip durch die nicht näher zu benennende Frau auf der rechten Seite (Maria Cleophas oder Maria Salome) wieder durchbrochen.
Maria und Johannes sowie Magdalena entstammen anderen Bildern Rogers. So bleiben letztlich nur der Goldgrund, die diagonale Anordnung der Leichnams, das Standmotiv des Nikodemus und der Mann auf der Leiter.

Ein grundlegender Unterschied zu Roger wird in der Darstellung Josephs von Arimathia deutlich. Er steigt die von vorn an das Kreuz gelehnte Leiter dem Betrachter zugewandt herab. Dadurch wird die Handlung der Kreuzabnahme zum eigentlichen Thema der Tafel. Dementsprechend wird Christus nicht mehr präsentiert, sondern unter erheblichem Kraftaufwand vom Kreuz herabgelassen. So ist sowohl das Rogersche Thema des Mitleidens Mariä wie auch das der Präsentation Christi aufgegeben. Verschiedene Zitate aus Roger werden, ihres ursprünglichen Inhaltes beraubt, zu einer eigenständigen Komposition zusammengefügt.

Joseph von Arimathia, der die Leiter in der beschriebenen Weise herabsteigt, ist eine Entwicklung der byzantinischen Kunst[39]. Die italienischen Trecentisten übernahmen das Motiv[40], das dann über Simone Martini (Abb. 10) in den Norden gelangt sein dürfte. Dort erfuhr es durch Campin eine monumentale Ausgestaltung (Abb. 11). Der Meister des Bartholomäus-Altares übernahm diesen Gedanken und kombinierte ihn mit der ikonographischen Formel des diagonal angelegten Leichnams[41]. Er griff also für die Kernszene seines Altares auf Roger und dessen Lehrer zurück[42].

Im eklektischen Zusammenfügen älterer Motive zu einer neuen Komposition ging der Maler einen für die späten Erben der großen Niederländer durchaus charakteristischen Weg. Er schuf jedoch ein Kunstwerk unbestreitbar hohen Ranges und erweist sich so als eigenständiger Künstler, der sich zwar eines älteren Formenkanons bediente, aber weit über eine bloße formale Rezeption hinausgelangte.

Die Vermischung von Campinscher und Rogerscher Kreuzabnahme beim Bartholomäus-Meister ist durchaus kein Einzelfall. Die vergleichbaren Rückgriffe bewegen sich jedoch auf einem ungleich bescheideneren Niveau.

d) Das Bild aus der Versteigerung Hommel
(Abb. 77)

Eine Tafel aus der Versteigerung Hommel, dort als Dirk Bouts, befindet sich heute an unbekanntem Ort[43].

In der Mittelachse des Bildes erhebt sich das Kreuz, an dessen Querbalken von vorn zwei Leitern gelehnt sind. Joseph von Arimathia steigt die linke hinab. Mit seiner rechten Hand trägt er den Oberkörper Christi. Der Leichnam ist dem Betrachter frontal zugekehrt, der Kopf auf die Schulter gesunken, der rechte Arm hängt leblos herab. Ein halb vom Rücken her gesehener Mann auf der anderen Leiter hält den linken Arm Christi am Handgelenk. Nikodemus trägt die Beine. Dahinter sieht eine Trauernde mit turbanähnlicher Kopfbedeckung dem Geschehen zu. Vor ihnen kauert Magdalena am Boden. Sie umfaßt die Füße des Toten und schmiegt ihr Gesicht zum Kusse an sie. In der linken Bildhälfte ist Maria halb kniend nach rückwärts zusammengebrochen. Johannes stützt sie, zu Christus aufblickend.

Am Bildrand erscheint eine weitere Trauernde. Mit einem von ihrem Turban herabhängenden Zipfel trocknet sie die Tränen. Im Hintergrund wird eine sehr hügelige Landschaft sichtbar. An den Bildrändern erscheinen befestigte Bauwerke.

In dieser Komposition fließen die verschiedensten Typen zusammen. Der diagonal angelegte, frontal präsentierte Corpus mit senkrecht herabhängendem Arm entstammt sicher Rogers Kreuzabnahme. Auf dieselbe Quelle ist auch Nikodemus aufgrund seines Kreuzschrittes zurückzuführen. Das in der Faltenbildung dagegen beinahe kanneliert wirkende Gewand erinnert deutlich an den Brüsseler Meister von St. Gudula[44)].

Ebenfalls nach Brüssel, auf den Meister der Katarinen-Legende weist die Gestalt Magdalenas. Die Art, wie sie ihr Gesicht an die Füße Christi schmiegt, die Bildung von Kopf und Händen legen eine Verbindung mit dessen Kölner Kreuzabnahme nahe[45)].

Der Typus der zwei-leitrigen Kreuzabnahme dürfte auf David zurückzuführen sein, wie auch der orientalisch wirkende Mann auf der rechten Leiter. Ganz ähnlich, in Rückenansicht mit angewinkeltem linken Bein und der rechten Hand am Querbalken des Kreuzes erscheint er auf dessen Triptychon in Funchal auf Madeira[46)].

Das feierliche Hinabsteigen Josephs von Arimathia setzt Bouts voraus[47)], der seinerseits wieder auf Campin fußt[48)]. Der abgewinkelte Arm ist ebenfalls eine Erfindung Campins[49)], die auch David übernahm[50)]. Wieder auf Bouts weisen Maria und Johannes. Albert, der Sohn des großen Dirk, verwendet die gleiche Gruppe nur seitenverkehrt in einer Pariser Kreuzigung[51)]. Ebenfalls seitenverkehrt ist die Trauernde rechts aus einem wesentlich früheren Vorbild

kopiert, der Berliner Kreuzigung Campins[52]. Dem Geiste desselben Meisters - auch wenn kein direktes Vorbild belegbar ist - entstammt die Trauernde links. Zugleich mag sie nach Anordnung innerhalb der Gruppe und Gestus aus Rogers Maria Cleophas entwickelt worden sein. Eine Beurteilung der Landschaft, die der schwache Maler nur sehr summarisch behandelte, ist außerordentlich schwierig. Die runden, den Blick in die Tiefe verstellenden Buckel lassen vielleicht an Bouts denken.

Die Analyse des Bildes zeigt, daß der Maler es aus zahlreichen Bausteinen, die er gleichsam älteren Gebäuden entnahm, zusammensetzte. Von Rogers Kreuzabnahme ist nicht mehr als die diagonale Anlage Christi geblieben, die, ähnlich wie beim Bartholomäus-Meister in der Kernszene, mit dem Joseph von Arimathia Campins kombiniert wurde. Nur entstand hier eben kein neues Kunstwerk; das Bild ist, ähnlich wie oben an anderen Beispielen gezeigt wurde[53], ganz handwerklich 'zusammengeflickt'.

e) Das Bild aus der Versteigerung Pelletier
(Abb. 78)

Eine weitere Tafel, aus der Versteigerung Pelletier, stellt erneut den Eklektizismus der Spätzeit unter Beweis[54]. An das Kreuz in der Mittelachse des Bildes ist von rechts eine Leiter gelehnt. Darauf steht in halber Höhe ein vom Rücken her gesehener Mann, der sich mit der Rechten am Querbalken festhält und mit der Linken Christus zu Joseph von Arimathia hinabläßt. Der nimmt den Leichnam in halbsitzender Stellung entgegen. Die Beine werden wie üblich

von Nikodemus getragen. Am Fuß des Kreuzes kniet die monumentale Rückenfigur Magdalenas. Links neben ihr ist Maria zusammengebrochen. Pathetisch reckt sie die ausgestreckten Arme dem Sohn entgegen. Johannes steht helfend hinter ihr. Die beiden anderen Marien befinden sich links und rechts im Hintergrund.

Auch hier stammt der diagonal angelegte Leib Christi mit herabhängendem rechten und abgewinkelten linken Arm von Roger. Da der Leichnam nicht so stark wie im Prado-Bild nach vorn gekippt ist, und auch die Gestaltung der Beine deutlich von diesem abweicht, ist es nicht auszuschliessen, daß der Christus der verlorenen Grabtragung als Vorbild gedient hat (Abb. 64)[55]. Diese Gestalt, deren Beine ähnlich wie hier geknickt und auch nicht übereinandergeschlagen sind, wäre dann durch die diagonale Anlage mit der der Kreuzabnahme kombiniert worden.

Auf Roger geht auch Nikodemus mit überdeutlichem Tänzerschritt und, daraus resultierend, ganz trodiertem Körper zurück. Joseph von Arimathia ist dagegen aus Campins Kreuzabnahme entwickelt[56]. Die gleiche Herkunft kann auch Maria nicht verleugnen. Desgleichen wird die Idee, Magdalena als Rückenfigur am Fuße des Kreuzes zu plazieren, auf Campin zurückgehen. Die Art der Darstellung ist jedoch eine andere. Sie kniet, der Kopf ist zu Christus erhoben, die Arme sind ausgebreitet. Aber auch dieser Typus ist eine Entwicklung Campins. Er verwendet ihn für die gläubige Hebamme in der Geburt Christi im Museum zu Dijon[57]. Wohl auf seinen Lehrer zurückgehend, benutzte auch Roger diese Gestalt gern, so in der Magdalena des Antwerpener Sakramentsaltares[58], modifiziert im vorderen König auf dem rechten Flügel des Berliner Bladelin-Altares[59] und in der Florentiner Beweinung[60]. Die dortige

Magdalena weist so klare Übereinstimmungen mit der unserer Kreuzabnahme auf, daß sie wohl - wenn auch seitenverkehrt - als Vorbild angesehen werden kann.

Während der Motivschatz dieses Bildes in der Campin-Roger-Tradition verankert ist, scheinen die Physiognomien, soweit die Photographie eine Beurteilung erlaubt, auf Bouts zu weisen.
Der so ausgesprochen jugendliche Johannes mit den in die Stirn fallenden Korkenzieherlocken ist im Löwener Sakramentsaltar vorgebildet[61]. Auch der Typus des Nikodemus ist bei Bouts mehrmals nachweisbar[62].
Aus diesen Indizien kann geschlossen werden, daß die Tafel unter dem Einfluß des Dirk Bouts entstanden ist. Eine solche Zuordnung wird indirekt durch den Mann auf der Leiter gestützt. Sein wulstiges Stirnband und das gegen den Hintergrund so scharf abgesetzte Profil sind der entsprechenden Gestalt auf der Tafel in Douai (Abb. 57), die ebenfalls aus der Umgebung des Bouts stammt, eng verwandt.

f) Eine Tafel an unbekanntem Ort
(Abb. 79)

Wieder bildet das Kreuz die Mittelachse. Joseph von Arimathia steigt die von vorn daran gelegte Leiter in feierlichem Ernst herab. Mit der Rechten faßt er den nach vorn gewendeten Leichnam unter der Achsel. Wie üblich trägt Nikodemus die Beine. Hinter ihm wendet sich eine Trauernde von dem Geschehen ab. Rechts im Vordergrund kniet Magdalena und blickt weinend zu Christus auf. Ihr

gegenüber ist Maria im Begriff, auf die Knie zu sinken. Mit vorgestreckten Händen ergreift sie die Rechte des Sohnes. Hinter ihr steht Johannes. Auch er blickt zu Christus und weist zugleich mit einer Hand auf ihn. Die Tafel führt wiederum beispielhaft die Kombination verschiedener Motive als 'ikonographische Formeln' vor Augen.

Der diagonale Leib Christi ist der der Rogerschen Kreuzabnahme. Da sein linker Arm nicht gestützt wird, ist er leblos auf den Körper gesunken. Dieses Motiv führte David in seinem Rückgriff auf die Campinsche Kreuzabnahme in die niederländische Malerei ein[63]. Joseph ist sowohl in seiner Konzentration, wie in seiner Bewegung und selbst in der Form des Hutes mit volutenförmiger Krempe in engster Anlehnung an die entsprechende Gestalt in den Triptychen des Bouts in Granada und Valencia geschaffen[64]. Auch Maria entstammt fast wörtlich dieser Komposition. Die Frau rechts im Hintergrund ist nach dem linken Flügel derselben Altäre kopiert[65].

g) Der Altar in Niederwaroldern
(Abb. 80)

Der in der evangelischen Pfarrkirche zu Niederwaroldern befindliche Altar[66] wurde erstmalig von Medding publiziert[67]. Das 1519 datierte Triptychon wird einem zwischen 1510 und 1530 im Korbacher Franziskanerkloster tätigen Maler zugewiesen[68].
Die auf dem Mittelbild dargestellte Kreuzabnahme weist deutliche Verbindungen zu Roger und Campin auf, denen Medding im einzelnen nachgeht. Er kommt zu dem Schluß,

die Tafel sei nach einem verlorenen Original Rogers kopiert, das ein "Bindeglied zwischen der Kreuzabnahme in Liverpool (Campin) und der des Eskorial" darstelle[69]. Zugleich sei damit ein neues Argument für die Bejahung der Frage nach der Identität beider Maler gegeben[70]. Der Hypothese des verlorenen Originals, das hier als Kopie überliefert sei, wird zuletzt noch im Corveyer Katalog von 1966 beigepflichtet[71].
Gegen diese Annahme, der auch Panofsky entschieden entgegentritt[72], spricht mit aller Deutlichkeit die Tatsache, daß die Gestalten des Bildes - zum Teil seitenverkehrt - den verschiedensten Vorbildern entlehnt sind. Wie oben nicht nur am Beispiel der Kreuzabnahme gezeigt wurde, ist ein solches Vorgehen bezeichnend für den Eklektizismus später Rückgriffe und verbietet den Schluß auf getreu kopierte verlorene Originale. Außerdem ist zu bedenken, daß bei der großen Zahl von Kopien, die die erhaltenen Werke Rogers jeweils nach sich zogen, die Wahrscheinlichkeit, daß ein verlorenes Original nur durch eine einzige Kopie überliefert wurde, recht gering ist.

h) Zwei Beispiele für eklektische Rückgriffe in der Plastik

Das Ineinanderfließen verschiedener 'ikonographischer Formeln' zu einer neuen Darstellung blieb nicht auf die Malerei beschränkt. Ganz ähnliche Entwicklungen sind auch in der gleichzeitigen Plastik nachweisbar.
In der Kreuzabnahme eines Brüsseler Schnitzaltares vom Ende des 15. Jahrhunderts (Abb. 81)[73] sind die Kreuzabnahmen Rogers und Campins in ganz ähnlicher Weise kombiniert[74].

Deutlicher noch wird der Rückgriff auf Roger unter Hinzufügung fremder ikonographischer Momente in der Kreuzabnahme vom ehemaligen nördlichen Seitenaltar der katholischen Kirche in Zülpich (Abb. 82)[75]. Merkwürdigerweise hat man bislang noch nicht gesehen, daß der Leichnam nahezu wörtlich der Prado-Kreuzabnahme entlehnt ist. Die zwei-leitrige Kreuzabnahme geht dagegen auf David zurück[76], wie auch wohl der 'Orientale' auf der rechten Leiter.

i) Letzte Nachklänge im 16. Jahrhundert
(Abb. 83)

Die Kombination von Rogerscher und Campinscher Kreuzabnahme, wie sie oben in den verschiedensten Spielarten untersucht wurde, blieb bis weit in das 16. Jahrhundert lebendig.
Eine Tafel aus der Orley-Nachfolge in Antwerpen (Abb. 83)[77] greift das bekannte Thema wieder auf. Joseph von Arimathia auf der von vorn an das Kreuz gelehnten Leiter sowie der diagonal angelegte, dem Betrachter zugekehrte Leichnam können ihre Herkunft nicht verleugnen. Die drei trauernden Frauen, die den Klagegestus der Rogerschen Magdalena in einem furiosen Tanz gleich dreifach wiederholen, markieren den Endpunkt der rund ein Jahrhundert währenden Auseinandersetzung mit der Kreuzabnahme. In der vielfältigen Variation desselben Themas und in den überaus komplizierten Bewegungen sind sie ganz manieristisch und stehen somit jenseits der Grenze der eigentlichen Altniederländischen Malerei, deren Endpunkt durch die wachsenden Beziehungen zur italienischen Kunst markiert ist[78].

8. Erinnerungen

a) Der Tersteegen-Altar in Köln
(Abb. 84)

"Die Erinnerung an Rogiers gewaltiges Frühwerk im Escorial"[1] lebt in der Mitteltafel des Tersteegen-Altars in Köln fort[2]. Das Bild wurde, wie aus der Rahmeninschrift hervorgeht, für den 1480 verstorbenen Professor der Kölner Universität Gerhard Tersteegen, genannt de Monte, gemalt. Auf der Tafel ist die Beweinung Christi mit Stifter und den Heiligen Andreas und Thomas dargestellt, während auf den Flügeln die Neffen des Verstorbenen, Lambert und Johannes, mit denselben Heiligen erscheinen.
Der Altar wird allgemein dem Meister des Marienlebens zugeschrieben. Die Mitteltafel ist um 1480 anzusetzen, die Flügel dagegen sind etwa ein Jahrzehnt später entstanden[3].
Die Mittelachse des Bildes wird durch ein mächtig aufragendes Kreuz bestimmt. Davor kauert, von Johannes gestützt, Maria. Mit gefalteten Händen blickt sie auf den Leichnam ihres Sohnes herab. Dieser wird von Joseph von Arimathia und Nikodemus dem Betrachter förmlich entgegengetragen. Sein linker Arm, den Joseph am Oberarm stützt, ist im Ellbogengelenk beinahe rechtwinklig geknickt. Den rechten ergreift der kniende Stifter mit verhüllten Händen und scheint ihn zum Kuß an die Lippen zu führen. Hinter ihm steht Andreas, das Kreuz in der linken Armbeuge. Mit der Rechten berührt er zugleich schützend und empfehlend den Kopf Tersteegens. Am rechten Bildrand, hinter Nikodemus, steht Thomas, durch die Lanze im Arm erkenntlich. Er blättert wie suchend in einem Buch. Den Hinter-

grund bildet eine wellige, locker bewachsene Landschaft. Links wird eine Stadt sichtbar. Durch einen dreistöckigen Zentralbau, den Tempel Salomos, ist sie als Jerusalem charakterisiert.

Die von Stange beobachtete Erinnerung an Roger wird vor allem in der Gestalt Christi deutlich. Die Armhaltung, der auf die rechte Schulter gesunkene Kopf und das den Körper unterstreichende Leichentuch weisen unverkennbar auf Roger.
Der Leichnam erscheint jedoch nicht in einer großen Kurve, sondern, in der Hüfte geknickt, in einem Winkel. Auch ist er nicht so eindeutig nach vorn gekippt. Er nimmt vielmehr eine Mittelstellung zwischen Profil- und Frontalansicht ein. Schließlich sind auch die Beine nicht übereinandergeschlagen. All dieses weist nicht so sehr auf die Kreuzabnahme, als viel eher auf die verlorene Grabtragung (Abb. 64)[4]. Die Vermutung, daß das Motiv aus dieser Komposition entlehnt sei, wird durch den knienden Stifter, der die Hand Christi küßt, zur Gewißheit. Auch dieser Gedanke ist in der Maria der Grabtragung bereits vorformuliert.

Die eindrucksvolle, von jeder Handlung befreite Präsentation des Leichnams dagegen, die durch Nikodemus noch besonders unterstrichen wird, ist zweifellos auf die Kreuzabnahme zurückzuführen. Die Erinnerung an Roger speist sich also aus zwei verschiedenen Quellen. Der Leichnam als solcher stammt aus der verlorenen Grabtragung. Die Art seiner Verwendung innerhalb der Komposition setzt dagegen im Verzicht auf Handlung, in Konzentration und feierlicher Präsentation die Kreuzabnahme voraus.

Auf dasselbe Bild läßt sich auch Joseph von Arimathia zurückführen, wie er mit vorgesetztem Bein die Last des Toten abstützt. Diese Abhängigkeit wird durch ein bislang übersehenes Detail noch unterstrichen. Nikodemus setzt das eine Bein weit ausschreitend vor; das andere ist, wie die Stellung von Fuß und Sandale deutlich zeigt, ganz unanatomisch hinter dem Körper verdreht. Hier lebt, allerdings seitenverkehrt, der Kreuzschritt des Rogerschen Nikodemus fort.

Die Beeinflussung des Malers durch die Niederlande, besonders durch Bouts und Roger, ist seit langem bekannt[5]. Auch in diesem Altar wird der Einfluß des großen Haarlemers erkennbar. So geht der Kopf des Nikodemus vielleicht sogar unmittelbar auf dessen Nikodemus in der Londoner Grablegung zurück[6]. Auch die Landschaft scheint der Welt des Bouts zu entstammen.
Daneben macht sich noch der Einfluß eines weiteren Niederländers geltend. Der Gedanke, Maria, von Johannes gestützt, in der Mitte des Bildes hinter Christus anzuordnen, ist auf Petrus Christus zurückzuführen. Seine Beweinungen in Brüssel (Abb. 85)[7] und New York[8] zeigen jeweils Christus am Boden liegend, zu Kopf und Füßen Joseph und Nikodemus und in der Mitte dahinter Maria und Johannes[9]. Der Leichnam bildet, dem Kölner Bild vergleichbar, die Basis eines gleichschenkligen Dreiecks, dessen Schenkel sich in der Mariengruppe schneiden[10].

b) Die Tafel des Meisters der Heiligen Sippe
in München (Abb. 86)

Die Münchner Beweinung Christi des Meisters der Heiligen Sippe[11] nimmt die Kölner Tafel des Meisters des Marienlebens zum Vorbild.
In der Mitte des Bildes erhebt sich, von den Kreuzen der Schächer flankiert, das leere Kreuz Christi. Davor erscheinen wieder Maria und Johannes, die gespannt auf Christus hinabblicken. Er wird von Joseph und Nikodemus in beinahe waagerechter Lage gehalten. Der bretthaften Starre des Körpers entspricht der geradezu sperrig wirkende abgewinkelte linke Arm. Der rechte fällt herab. Magdalena, die in prachtvoll-höfischem Gewand im Vordergrund kniet, ergreift ihn mit der Linken. Vor ihr kniet der Stifter, von Petrus, der mit einem Schlüssel auf ihn weist, empfohlen. Rechts kniet, gleichfalls in andächtigem Gebet, seine Frau. Hinter ihr erscheint Johannes Evangelista. Im Hintergrund wird links Jerusalem sichtbar. Der Tempel auf halber Bergeshöhe ist deutlich zu erkennen. Rechts liegt ein von Schiffen befahrenes Meer.

Die Abhängigkeit dieses Bildes von dem in Köln befindlichen wird in den Gestalten Christi, Mariens und Johannes' deutlich. Die Hinzufügung der Schächer und Magdalenas sowie die reichere und näher an die Szene herangeholte Landschaft bringen jedoch eine ganz andere Tendenz mit sich.
Die in Rogers Kreuzabnahme wurzelnde feierliche Präsentation des Leichnams beim Meister des Marienlebens ist zugunsten des erzählenden Momentes zurückgestellt.

Diese inhaltliche Verschiebung ist am treffendsten an der Gestalt Magdalenas zu demonstrieren. Abgesehen von den Stiftern nimmt sie die vorderste Bildebene ein und lenkt so, indem sie zwischen Christus und den Betrachter tritt, die Aufmerksamkeit von jenem ab. Das wird noch durch ihr stark ins Auge fallende, prächtige Gewand unterstrichen. Zudem überschneidet sie den Leichnam nicht unerheblich. Durch Blickrichtung und Gestus schließlich führt sie das Auge vollends von der Gesamtheit Christi fort auf dessen rechte Hand.

Zugleich greift sie nachhaltig in das kompositionelle Gefüge ein, indem sie durch die Überschneidung Christi bewußt den dreieckigen Aufbau des Kölner Bildes durchbricht. Dieser Auflockerung entspricht auch, daß Maria und Johannes tiefer herabgezogen sind und der Kopf Mariens aus der durch das Kreuz markierten Mittelachse gerückt ist.
Die Beweinung des Meisters der Heiligen Sippe folgt unbestreitbar dem Vorbild des Meisters des Marienlebens. Während dieser den Leichnam der verlorenen Grabtragung noch im Sinne der Kreuzabnahme verwandte, also in gewisser Hinsicht eine Synthese beider Kompositionen schuf, ist Christus hier nur noch als 'ikonographische Formel' aus dem Kölner Vorbild übernommen. Eine inhaltliche Verbindung zu Roger existiert nicht mehr[12)].

9. Überblick: Sonstige Formen des Nachlebens

Für die Frage nach der künstlerischen Verarbeitung der Kreuzabnahme sind selbständige Teilkopien unergiebig. Sie bezeugen lediglich den ohnehin zur Genüge betonten Rang des Bildes.
In Brüssel befinden sich zwei Brustbilder nach Johannes (Abb. 87)[1] und Maria Cleophas (Abb. 88)[2]. Da beide Gestalten aus dem ursprünglichen Zusammenhang gelöst sind, haben ihre Maler die Hände in freier Erfindung verändert. Johannes erhebt die Rechte segnend über einem Kelch; die Linke der Maria Cleophas füllt höchst unglücklich die rechte untere Hälfte der Tafel. Das Stedelijk Museum zu Löwen besitzt eine Kopie des Oberkörpers der Magdalena[3] aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In englischem Privatbesitz befinden sich zwei, da gleich groß, wohl zusammengehörige Tafeln mit den Köpfen Josephs und Nikodemus[4]. Schließlich nennt Friedländer noch eine Kopie des Kopfes Petri (?) in Madrid[5].
Diese Aufzählung dürfte nicht unerheblich zu erweitern sein; eine auf Vollständigkeit bedachte Zusammenstellung würde jedoch kein weiterführendes Ergebnis bringen.

So, wie die Kopie eines Kopfes durch dessen Loslösung aus dem ursprünglichen Zusammenhang zur 'ikonographischen Formel' für die Darstellung einer bestimmten Person wird, können auch eine ganze Gestalt oder eine Gruppe aus der Kreuzabnahme 'herausgenommen' und in einer anderen Komposition formelhaft wiederverwandt werden.
Magdalena etwa erscheint recht getreu kopiert in einer Beweinung des Meisters des Maikammerer Altares in Straßburg[6]. Auch Colijn de Coter bedient sich des Rogerschen

Vorbildes auf Tafeln in Paris[7] und Budapest (Abb. 89)[8]. In ähnlicher Weise greift Derick Baegert in einem heute in Lugano befindlichen Fragment auf Roger zurück[9]. Bei der außerordentlichen Verbreitung, die die Magdalena der Kreuzabnahme erfuhr, kann ihre isolierte Wiederverwendung in anderem Zusammenhang nur an diesen wenigen Beispielen exemplarisch belegt werden.

Vielleicht noch häufiger übernahm man die Mariengruppe. Ein sehr frühes Beispiel, stilistisch ganz unter dem Einfluß Campins, findet sich in einer Kreuzigung in Rheinberg[10]. Der ehemals in Berlin befindliche Kalvarienberg Baegerts gibt sie seitenverkehrt wieder[11].

Während die Übernahmen etwa Magdalenas oder der Mariengruppe in der Malerei nur angedeutet werden konnten, entzieht sich die Verwendung von Einzelfiguren oder Gruppen aus der Kreuzabnahme in den Schnitzaltären des ausgehenden Jahrhunderts durch die unübersehbare Fülle des Materials jeder Zusammenstellung.

Geschnitzte Wiederholungen sind recht selten. Neben der genannten Gruppe in Zülpich (Abb. 82), die den Leichnam geradezu kopiert, sind lediglich noch zwei Fragmente in Baltimore zu nennen (Abb. 90, 91)[12]. In der Mariengruppe sowie in Joseph von Arimathia und Nikodemus mit dem Leichnam erscheinen die Gestalten Rogers geradezu in Holz umgesetzt.

Rückgriffe, besonders auf die Mariengruppe, treten in beinahe allen erhaltenen Schnitzaltären auf. Ausgehend von dem Altar in Schwäbisch Hall, untersuchte Mina Voegelen[13] diese Beziehungen und stellte einige Beispiele zusammen[14].

Die oben kurz charakterisierten Formen des Nachlebens, Teilkopien, Kopien und Übernahmen einzelner Figuren oder Gruppen in andere Kompositionen, gehen motivisch auf die

Kreuzabnahme zurück. Sie lassen eine Auseinandersetzung mit ihr vermissen.

Daneben tritt noch eine weitere, genau entgegengesetzte Form des Nachlebens: eine rein inhaltliche Auseinandersetzung mit Roger, die auf jede Art wörtlicher Zitate verzichtet. Sie ist wohl am treffendsten mit einem dafür in der französischsprachigen Literatur häufig benutzten Begriff zu bezeichnen: 'esprit rogérien'.

Eines der bekanntesten Beispiele dafür ist die Mitteltafel des Antwerpener Johannesaltares, den Quinten Massys zwischen 1508 und 1511 malte (Abb. 92)[15]. Obwohl weder die Komposition, noch irgendein Detail nach Roger kopiert ist oder eindeutig auf ihn zurückgeführt werden kann, steht die Beweinung doch "fraglos unter dem Eindruck von Rogiers gewaltiger Kreuzabnahme"[16]. Es sind der reliefhafte Aufbau[17], die Präsentation Christi und die Trauer aller Beteiligten, die unter Verzicht auf formale Entlehnungen den religiösen und emotionalen Gehalt der Kreuzabnahme neu formulieren. Dieses für den Archaismus zu Beginn des 16. Jahrhunderts bezeichnende Verhalten hat Dvorak unübertrefflich charakterisiert: "Einmal bemühte man sich den alten großen Stil neu zu beleben, indem man auf Kompositionen der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgriff, nach ihrem Vorbild neue erfand und die alten und neuen bildlichen Erfindungen mit einem neuen religiösen Gefühlsinhalt verband. Zu den bedeutendsten Schöpfungen dieser Strömung gehören einige Werke des Quinten Massys, wie die Beweinung Christi in Antwerpen, die von einem ähnlichen religiösen Pathos erfüllt ist wie Rogiers Kreuzabnahme"[18].

Das religiöse Pathos der Kreuzabnahme, verbunden mit den gestalterischen Grundprinzipien Präsentation und Konzentration kennzeichnet den 'esprit rogérien'.

In der 'Großen Kreuzabnahme' des Hugo van der Goes (Abb. 93)[19] begegnen wir ihm in neuer Form. Zur Verarbeitung Rogers bemerkt Winkler: "Dieses Denkmal eines neuen Stils (Roger) hat Goes wie die Maler seiner Zeit gekannt, aber nur er fühlte sich, wie es scheint, aufgerufen, in seiner Darstellung dem großartigen Wurf Rogiers ein gewichtiges Werk zur Seite zu stellen. Indem Goes in seiner Großen Kreuzabnahme ein Großfigurenstück schuf, in welchem ein neutraler Goldgrund ohne Tiefe hinter die Figuren gelegt wurde, lehnte er sich an den Bildtypus an, den Rogier eingeführt hatte. Auch er stellt den Leichnam schräg ins Bild, so daß man merkt, er komme vom Kreuz. In voller Ausdehnung, noch stärker als bei Rogier, ist der seine dem Beschauer zugewandt"[20]. In den dicht gedrängten Halbfiguren ist die Konzentration weit über Roger hinaus auf die Spitze des Möglichen getrieben.

Wie lange der 'esprit rogérien' lebendig blieb, zeigt die Mitteltafel von Orleys um 1522 entstandenem Haneton-Triptychon (Abb. 94) in Brüssel[21]. Wenn van Puyvelde dazu sagt: "Ein schwerwiegender Vorwurf ist, daß das Thema vor einem neutralen Goldgrund und ohne Tiefenerstreckung aufgebaut ist und sich dadurch trotz der starken Modellierung der Figuren nur wie ein Relief vom Grund zu lösen scheint"[22], so verkennt er völlig die Intention der Tafel. Durch den reliefhaften Charakter erweist sie sich vielmehr als "une traduction, en esprit et avec un coloris de la Renaissance, de la Descente de Croix que Roger exécuta"[23]. Die Verwendung dicht gedrängter Halbfiguren setzt Hugos Kreuzabnahme voraus, so daß Orley eher dessen Erfindung und nur mittelbar die Rogers verarbeitete.

10. Ergebnisse

Das Nachleben der Kreuzabnahme ist in zwei grundsätzlich voneinander verschiedene Gruppen zu unterteilen: in Kopien und Verarbeitungen des Vorbildes.

Als Nachbildungen des Originals von fremder Hand lassen die drei erhaltenen Kopien so gut wie keine Schlüsse auf eine künstlerische Auseinandersetzung mit Roger zu.
Dem Auftraggeber kam es, wie während des gesamten Mittelalters, auch noch im 15. Jahrhundert nicht so sehr darauf an, ein Werk von der Hand eines bestimmten Künstlers zu besitzen, als vielmehr das authentische Abbild eines bestimmten religiösen Inhalts. Unter dieser Voraussetzung sind die Bilder in Berlin (Abb.44) und im Prado (Abb.45) nicht so sehr als Kopien eines von Roger geschaffenen Kunstwerkes zu verstehen, als vielmehr einer von ihm mit den Mitteln des Malers formulierten religiösen Aussage.
So war es möglich, daß die Kopie in Madrid nach der in Berlin und nicht nach dem Original entstand, da diese die religiöse Aussage vollwertig überlieferte, und der Kopist so das Original nicht benötigte.
Im 16. Jahrhundert, als der Maler auch seinem Selbstverständnis nach Künstler war, und ein Kunstwerk unabhängig von seiner religiösen Funktion nur als Kunstwerk existieren konnte, entstand die Kopie des Coxcie als Ersatz für das von Roger geschaffene Original. Daß dieses und nicht die mit künstlerischen Mitteln formulierte Aussage gemeint war, zeigen zusätzliche Aufwendungen, um den dem Original als künstlerischer Leistung beigemessenen materiellen Wert gebührend auszugleichen.

Die Verarbeitungen der Kreuzabnahme wurden in den beiden großen Gruppen 'Wiederholungen' und 'Rückgriffe' untersucht.

Es zeigte sich, daß bei den Wiederholungen das Problem des Raumes die Art der Auseinandersetzung mit dem Vorbild bestimmend prägte. In Verkennung oder Mißverstehen des geschilderten Reliefcharakters versuchte man, Roger zu korrigieren und seine Darstellung dreidimensional im Raum anzuordnen.

Unter Beibehaltung des Goldgrundes wurde der Reliefgrund zu einem Kasten ausgeweitet und die Szene in diesen hinein verlegt oder, genau umgekehrt, auf eine flache Wand reduziert, vor der man die Gruppe nach vorn entwickelte.

Der Versuch, die Szene an Stelle des Goldgrundes mit einer Landschaft zu hinterlegen, konnte ohne eine Veränderung der Komposition keine Lösung bringen. Die unverändert aus Rogers Tafel 'herausgenommene' Gruppe mußte ihren zweidimensionalen Charakter beibehalten.

Erst kompositionelle Veränderungen ermöglichten eine überzeugend 'Korrektur'. Die pyramidal oder zweistufig angelegte Szene ist zwar in sich dreidimensional, jedoch noch nicht wirklich in den sie umgebenden Raum eingefügt. Das gelang erst einem diagonalen, die Gruppe mit dem Raum verknüpfenden Bildaufbau.

Die durch diese Veränderung bedingte Relativierung der Darstellung brachte eine schwerwiegende inhaltliche Verschiebung mit sich: aus Rogers Andachtsbild wurde die Schilderung eines biblischen Geschehens. Indem die Nachfolger Rogers Komposition als gültige Formulierung einer religiösen Aussage zwar nachahmten, zugleich aber formal zu korrigieren suchten, vergaben sie gerade dadurch das Wesentliche seiner Erfindung.

Ähnlich wie bei den Kopien entstanden auch Wiederholungen nach Wiederholungen, die sich zum Teil durch mehrere 'Generationen' verfolgen lassen.
Die Relativierung der Kreuzabnahme bot die innere Voraussetzung für die unter 'Rückgriffe' zusammengefaßte Form der Auseinandersetzung. Wesentliche Bestandteile des Bildes wurden, ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt, als 'ikonographische Formeln' für die Darstellung bestimmter biblischer Ereignisse wiederverwandt und eklektisch mit anderen Elementen zu neuen Kompositionen verbunden, die einen Schluß auf verlorene Originale als Vorbilder verbieten.
Diese Form der Auseinandersetzung mit Roger währte bis etwa 1530, bis zum Ende der Altniederländischen Malerei. Daß seine Komposition noch darüber hinaus bis an die Wende zum 17. Jahrhundert tradiert wurde, mag dem Bedürfnis der Volksfrömmigkeit nach bewährten und bekannten Devotionalien entspringen.

ANMERKUNGEN

Einleitung

1) H.Beenken 1951, S.50

2) Die ältere Literatur ist von F.Winkler 1942, S.475 f zusammengestellt, die neuere und neueste in F.II, S.95 ff. Daneben sei auf die Bibliographie bei M.Sonkes 1969, S.7 ff verwiesen. M.Davies 1972, S.59 ff gibt in seinem Kritischen Katalog bei der Besprechung der einzelnen Werke eine sorgfältige Zusammenstellung und Diskussion der jeweiligen Literatur, die jedoch in keiner Weise Panofskys immer noch grundlegende Auseinandersetzung mit der Literatur überflüssig macht. (E.Panofsky 1953 Anmerkungen und Bibliographie)

3) O.v.Simson 1953

4) Zu dieser Problematik siehe besonders E.Panofsky 1953, S.154 ff und S.154, Anm.5 (S.419 f). Eine Zusammenstellung der wichtigsten Meinungen in neuerer Zeit bei F.II, S.95

5) Vergleicheetwa H.Beenken 1951, S.48:
"Als Rogier die Löwener Kreuzabnahme schuf, tat er es zweifellos in bewußter Erinnerung an eine bedeutende Schöpfung seines Meisters Campin."

6) F.II, S.54:
"The agreement between the two altarpieces is so striking that we must assume not only the identity of their authors but an approximately simultaneous time of origin."
E.Panofsky 1953, S.168 f:
"Only a few years later there appeared what may be called a painted critique of this 'Descent from the Cross'. Its author was Roger van der Weyden who, we recall, was associated with the Master of Flémalle from 1427 to 1432, and this one picture, the famous 'Descent from the Cross' lately transferred from the Escorial to the Prado, should suffice to prove the non-identity of the two painters."

7) H.Beenken 1951, S.16
unterstreicht das "im tiefsten immer im Subjektiven gründende Vorgehen" des Stilkritikers.
An anderer Stelle widmet er sich demselben Problem ausführlicher:
"Wo die Stilkritik des einen Übereinstimmungen sieht, die die Gleichheit des Malers beweisen sollen, sieht die des anderen gerade umgekehrt lauter Verschiedenheiten, die nur durch die Annahme zweier Maler erklärbar scheinen. Behauptung steht gegen Behauptung. Die Erscheinungen selber können auf entgegengesetzte Weise gedeutet werden." (H.Beenken 1936, S.15 f)

- Eine Aussage, die, obwohl in anderem Zusammenhang gemacht, die Diskussion um das Identitätsproblem genau trifft.

8) "Roger's 'Descent' may be called without exaggeration, the most influential painting of Northern fifteenth-century art." (E.Panofsky 1953, S.256, Anm.2 (S.460))

9) "Through copies and variations in all media the composition came to be known far and wide and it was all but impossible for generations of artists to free themselves from its influence when dealing with similar subjects." (E.Panofsky 1953, S.256)

I. 1. Die Kreuzabnahme im Prado

1) Katalog Museo del Prado 1972, Nr. 2825
Die gleichen Angaben bei F.II, 3, S.60

2) F.Winkler 1913, S.162

3) Seit dem Frühchristentum gilt Golgotha als Begräbnisstätte Adams, dessen Schädel an diesem Ort sehr häufig dargestellt wird.
Siehe dazu: L.Réau II, 2, S.488 f und E.Kirschbaum, Ikonographie II, Sp. 163 ff "Golgotha"

4) Diese Identifizierung ist in der gesamten Literatur zu Roger unbestritten, so zuletzt noch bei M.Davies 1972, S.87: "Die beiden Stehenden sind Joseph von Arimathia und Nikodemus. In dem linken, der höher angeordnet ist, um den Leib Christi zu halten, ist Joseph von Arimathia zu erkennen."
Nach dem Bericht der Evangelien nimmt er, der Pilatus um den Leichnam Christi gebeten hatte, diesen allein vom Kreuz (Mt.27, 57-60, Mk. 15, 42-47, Lk. 23, 50-56). Seit dem 9. Jahrhundert wird die Kreuzabnahme, die in den Evangelien nur ganz kanpp erwähnt wird, ausführlicher geschildert. Danach sinkt der tote Körper Christi in die Arme Josephs, während Nikodemus die Nägel an den Füßen löst. (Vgl. dazu: G.Millet 1960, S.467 ff, L.Réau III, 2, S.760 f, G. Schiller II, 1968, S.177) Eine treffende Illustration findet sich im Evangeliar von Angers aus der 2. Hälfte des 9. Jahrhunderts (G.Millet 1960, Fig.492, G. Schiller II, 1968, Abb. 545). Die beiden Männer sind durch Namensbeischriften unverwechselbar gekennzeichnet. Im Egbert - Codex (G.Schiller II, 1968, Abb. 544) ist das Geschehen bereits etwas weiter fortgeschritten: Joseph, ebenso wie Nikodemus durch Namensbeischrift gekennzeichnet, trägt den Oberkörper Christi, während dieser die Beine umfaßt.
Die Zuordnung Josephs zum Ober- und Nikodemus' zum Unterkörper Christi wird in der Beschreibung der Kreuzabnahme in den immens einflußreichen Meditationen des Pseudo - Bonaventura breit ausgemalt und unterstrichen. Danach bestieg Joseph eine Leiter auf der rechten Seite des Kreuzes und zog den Nagel aus den Füßen, während Joseph den Oberkörper trug.

(Vgl. dazu: W.Stechow 1964, S.290, S.Neilsen Blum 1969, S.139, Anm.29) Diese 'Rollenverteilung' wird geradezu zu einer festen ikonographischen Regel. So sagt etwa auch in einem französischen Passionsspiel des 13. Jahrhunderts Nikodemus: "Sire Joseph, vous êtes l'aîne, allez à la tête, je vais aux pieds." (Zitiert nach E.Rampendahl 1916, S.49) Ähnlich wie in den Quellen verhält es sich in der bildenden Kunst, so daß W. Stechow 1964, S.290 zusammenfassen kann: "In the innumerable representations of the Deposition proper, one usually finds Joseph of Arimathia on the top of the ladder, near Christ's head, and Nicodemus on the ground near Christ's feet, extracting the nail."

5) So bei J.Destrée I 1930, S.127
Diese Benennung bei Crowe-Cavalcaselle 1875, S.236
Siehe auch bei S.Neilsen Blum 1969, S.52
Siehe auch oben Anm. 4

6) Hier handelt es sich wohl um ein Porträt, da das Gesicht ganz individuell gestaltet ist und keinen 'Nikodemus-Typus' repräsentiert.
Vergleiche dazu: M.S.Frinta 1966, S.97, der in Anlehnung an Campins Luganer Porträt (F.II, Add.154, Pl.90) eine Identifizierung mit Robert de Masmines vorschlägt.
Derselben Meinung ist auch E.Panofsky 1953, S.257

7) Ein gewisser Widerspruch liegt darin, daß sie die erhobenen Arme ringt und sich dabei zugleich abwärts neigt. Ihr Blick ist auf die Beine Christi gerichtet.
Die hier angedeutete Zuordnung Magdalenas zu den Füßen Christi steht in einer weit zurückreichenden ikonographischen Tradition: bei der Beweinung Christi erscheint sie entweder mit klagend emporgeworfenen Armen - an anderer Stelle wird dieses Motiv genauer verfolgt werden - oder an den Füßen des Leichnams, diese an ihre Wange gedrückt. (Siehe dazu: G.Schiller II, 1968, S.188, Abb.597) Entsprechend den Texten: "Die Herrin nimmt das Haupt mit den Schultern in ihren Schoß, Magdalena aber die Füße" oder "Die Herrin hält das Haupt und die Schultern Magdalena die Füße" (beide Zitate nach G.Schiller II, 1968, S.189) ist sie in der Arenakapelle (Abb. G.Schiller II, 1968, Abb. 600), auf dem Klosterneuburger Altar (Abb. G.Schiller II, 1968, Abb. 603, 604) und in einer Fülle anderer Beispiele dargestellt.

Indem Roger nun Magdalena mit erhobenen Armen den Füßen Christi zuordnet, fließen in seiner Darstellung die oben kurz umrissenen beiden Magdalena-Typen zu einer Gestalt zusammen.
Eine Vorstufe dazu wird in einer der Kreuzabnahme vorangehenden Grabtragung Rogers deutlich.
Die Komposition ist am getreuesten in einer Zeichnung überliefert (Abb.64, siehe dazu unten Kapitel II, 6, S.84 f mit entsprechenden Nachweisen in Anm. 2). Dort ist Magdalena, noch am Boden kniend, eindeutig den Beinen Christi zugeordnet, während sie die Arme in der gleichen Weise wie auf dem Prado-Bild ringt.

8) So etwa K.W. Jähnig 1919, S.14 und J.Destrée I 1930, S.128

9) Beaune, Gerichtsaltar, 2. Flügel von links (F.II, 14, Pl.26)
Frankfurt, Medici-Madonna (F.II, 21, Pl.42)
Den Haag, Beweinung (F.II, 46, Pl.68)

9 a) Zur Petrus-Ikonographie siehe:
L.Réau III, 3, 1959, S.1038
K.Künstle 1926, S.493 ff, bes. S.496 f
J. Braun 1943, Sp.594 ff

9 b) F. II, 1, Pl.1

10) F.II, 36, Pl.21

11) F.II, 38, Pl.60

12) F.II, 49, Pl.72

13) Joh.19, 39

14) Diese Deutung auch bei O.v. Simson 1953, S.10
Er erkennt in dem Mann auf der Leiter gleichfalls einen Gehilfen: "their assistents, the boy on the ladder and the man with the ointment."

15) Es bleibt aber mit S. Neilsen Blum 1969, S.52, festzuhalten, daß eine endgültige Klärung dieser Frage erst nach der Auffindung neuer Schriftquellen erreicht werden kann.
M.S.Frinta 1966, S.87, nimmt an, daß der Mann nicht in das ursprüngliche Konzept gehörte, sondern erst während der Ausführung - von einem Lehrling? - hinzugefügt wurde.

16) Benennung nach J.Destrée I 1930, S. 127

17) Dieses Motiv - eine Hand stützt oder verhüllt den Kopf, während die andere unter die Achsel oder den Ellenbogen gelegt ist - läßt sich als Trauergestus sehr weit zurückverfolgen. So erscheint es schon auf antiken Grabstelen, wird für die Darstellung Gefangener in römischen Reliefs und schließlich in der christlichen Kunst häufig für Maria unter dem Kreuz verwandt. Siehe dazu D.C.Shorr 1940, die die Entwicklung dieses Motives ausführlich darlegt. Die Autorin zitiert allerdings nicht das vielleicht eklatanteste Beispiel, das sich aus der Antike erhalten hat, den sog. 'Klagefrauensarkophag' aus der sidonischen Königsnekropole, heute im Archäologischen Museum Istanbul.
Siehe: H.W.Schuchhardt 1972, Abb.252

18) Diese Horizontale bedutet zugleich unter Berücksichtigung der von F.Winkler 1913, S.162, angenommenen leichten Verkürzung des unteren Bildrandes die Mittellinie des nicht überhöhten Bildteiles.

19) K.Smitz 1933, S.103 f, sah in der Parallelanlage Christi und Mariens eine bildnerische Verwirklichung von Gedanken Tomas' von Kempen:
"Maria's medelijden, bij Roger zoo treffend weergegeven in de evenwijdige lichaamshouding, vindt bij Thomas een even teedere beschrijving als het vurige weeklagen van Magdalena."
O.v.Simson 1953 widmete dem Problem der literarischen Grundlagen eine eingehende Studie. Er erkannte in der Parallelität beider Gestalten die künstlerische Formulierung der im Spätmittelalter weit verbreiteten Vorstellung vom Mitleiden Mariens. Diese Thematik wurde besonders durch die vielgelesenen Schriften des Pseudo-Bonaventura verbreitet.
Deren Bedeutung für die Bildende Kunst erfährt durch E.Mâle 1949, S.27 ff, eine eingehende Würdigung.

20) Siehe H.Beenken 1951, S.42

21) H.Aurenhammer: "Andachtsbild" in: LTK I, Sp.504
Siehe auch D.Klein: "Andachtsbild" in: RDK I, Sp. 681 ff
Es sei betont, daß hier nicht die kunsthistorische Bildgattung 'Andachtsbild' gemeint ist. Zu diesem noch nicht allgemein verbindlich definierten Begriff siehe besonders D.Klein im RDK I, Sp.681 ff, mit Diskussion der verschiedenen Definitionen und Angabe der wichtigsten Literatur.
Auch für F.Winkler 1924, S.74, ist "der Grundgedanke (der Kreuzabnahme), ein eindrucksvolles Andachtsbild für eine Gemeinde, nicht für einen Einzelnen, zu schaffen..."

22) K.W.Jähnig 1914, S.13

23) Der Goldgrund wird also "von einem allgemeinen Hintergrund zur Rückwand einer Raumbühne umgebildet." (W.Schöne 1954, S.96)
Es entsteht eine ganz dingliche Rückwand, die eine klar definierte Begrenzung des Bildfeldes darstellt.
Vergleichedazu auch: W. Braunfels 1950, S.330.
So können auch, was bei einem 'herkömmlichen' Goldgrund nicht möglich wäre, Schlagschatten, die zugleich auf eine außerhalb des Bildes liegende Lichtquelle weisen, auf die goldene Rückwand fallen. Ein vergleichbares früheres Beispiel stellen die Gestalten Gottvaters, Mariens und Johannes' im oberen Teil des 1432 vollendeten Genter Altares dar. (F.I, Pl.2, 3)

24) Siehe dazu etwa:
K.W.Jähnig 1914, S.13 f
F.Winkler 1924, S.75
W.Braunfels 1950, S.330
H.Beenken 1951, S.46
E.Panofsky 1953, S.258
F.II, S.16 f

25) Th.Müller 1966, Pl.16

26) Th.Müller 1966, Pl.18
Katalog Detroit 1960, Nr.69-70, Abb.S.234

27) Th.Müller 1966, Pl.13
Zu diesen Altären siehe auch W. Paatz 1936

28) Zur Verdeutlichung mag der etwas blasphemische Vergleich mit einem Marionettentheater erlaubt sein.

29) M.Davies 1972, S.24

30) G.Ring 1923, S.269

31) Die bislang einzige Zusammenstellung dieser Reliefs bei G.Ring 1923. Infolge von Kriegszerstörungen neu entdeckte Werke publizierte P.Rolland 1951.

32) M.Tripps 1969, S.15 f

33) Siehe etwa K.Voll 1923, S.91
Aufgrund der Übereinstimmungen des Quinghien-Epitaphs (G.Ring 1923, Nr.20, Abb.294) im 'Musée d'Art et d'Archéologie' zu Tournai mit der Frankfurter Dreifaltigkeits-Grisaille Campins (F.II, 60, Pl.88) rechnet er bei beiden Werken mit der gleichen Schule.
Da die Reliefs durchweg polychromiert waren, bekanntlich leisteten auch die größten Maler der Zeit solche Dekorationsarbeiten, ist eine Verbindung beider Kunstgattungen kaum verwunderlich.

Eine umfassende Untersuchung dazu bei P.Rolland 1932.

Ein berühmtes Beispiel für die Kooperation von Malern und Bildhauern ist die Verkündigungsgruppe in S. Marie-Madelaine in Tournai. Die erhaltenen Rechnungen nennen als Bildhauer Jehan Delemer und als Urheber der farbigen Fassung "Maistre Robiert Campin".
Siehe dazu:
Th.Müller 1966, S.60, Pl.69 A, B;
E.Panofsky 1953, S.162
H.Huth 1923, S.81 ff und besonders S.83:"Zahlungen an Robert Campin bezeugen, daß aus seiner Werkstatt in Tournai Mal- und Schnitzarbeiten hervorgingen."

34) M.Tripps 1969, S.15

35) Siehe etwa:
G.Ring 1923, Nr.1, Abb.283;
Nr.2, Abb.284;
Nr.26, Abb.288;
Nr.20, Abb.294;
Nr.21, Abb.293;
Nr.18, Abb.295

36) Siehe dazu oben Anm.19

37) Die manchmal geäußerte Meinung, sie wolle durch den erhobenen rechten Arm den Blick auf das schreckliche Geschehen am Kreuz verdecken (so etwa J.Maquet-Tombu 1949, S.3), ist nich haltbar, da sich Christus nicht mehr dort befindet. Ihr Blick ist vielmehr ganz konzentriert auf seine Füße gerichtet, die sie in anderen Bildern ja auch gelegentlich küßt und umarmt.

38) Dazu sei bemerkt, daß O.Pächt 1933 vornehmlich am Beispiel des Mittelbildes von Campins Merode-Altar (F.II, 54, Pl.78) in der mit der perspektivischen Darstellung konkurrierenden Flächenfüllung ein für unser Auge oft nur schwer ablesbares Gestaltungsprinzip der Altniederländischen Malerei erkannte.

39) Siehe dazu F.II, S.16
Friedländer hält es für möglich, daß Roger "may have worked as a sculptor before he became a painter."
Zur Kreuzabnahme sagt er, daß sie auf der Scheide zwischen Malerei und Plastik stehe: "he created his masterpiece on the dividing-line between painting an sculpture."
Vergleiche dazu auch K.Voll 1923, S.63:
"Überhaupt zeigt sich bei diesen Gestalten, der schon oft bemerkte Zusammenhang Rogiers mit der Bildhauerschule von Tournai in ganz auffallender Weise. Der Realismus des Künstlers scheint nicht sowohl auf unmittelbarem Naturstudium zu beruhen, als vielmehr durch die plastischen Arbeiten jener Schule vermittelt zu sein."
Auch F.Winkler 1924, S.74, hält es für "wahrscheinlich, daß Rogier zunächst ebenfalls Bildhauer gewesen ist, zumal seinen frühen Arbeiten starke plastische Tendenzen eigentümlich sind."
Zum reliefhaften Charakter der Rogerschen Kunst siehe auch E.Panofsky 1953, S.251 f

40) Wenn M.Davies 1972, S.14, bemerkt, die Skulpturen der Zeit seien farbig gefaßt gewesen und Roger selbst habe solche Arbeiten ausgeführt, spricht das nicht gegen ein Relief. Die Tournaiser Monumente waren ebenfalls gefaßt, wie viele erhaltene Farbreste beweisen.

41) Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire
Th.Müller 1966, Pl.68

42) Schon G.Ring 1923, S.286, stellte in ihrer Untersuchung der Tournaiser Grabmonumente fest, daß die Kreuzabnahme ein Hochrelief wiedergibt, allerdings ohne ihre Meinung näher zu begründen.
Für K.Voll 1923, S.55, ist die Raumbehandlung eine ganz primitive und deutet auf eine frühe Entstehung des Bildes: "Die Tafel wird noch durchaus wie eine Reliefplatte behandelt."

43) Siehe dazu S.Neilsen Blum 1969, S.49 ff

44) Zitiert nach W.v.Löhneysen 1956, S.449 f, Nr.536

45) C.van Mander, ed. Th.v.Frimmel 1906, Band I, S.74

46) Wenn Molanus auch den heute in der Schatzkammer von St. Peter zu Löwen befindlichen Edelheer-Altar Roger zuschreibt, irrt er - vielleicht aus Lokalpatriotismus.
O.v.Simson 1953, S.15, äußert die Vermutung, die Kirche sei möglicherweise nicht nur der Gottesmutter, sondern auch ihrer 'Compassio' geweiht gewesen. Er stützt diese Annahme (Anm.44) durch ein Zitat aus Opmeer, der zur Herkunft des Bildes sagt: "Lovanii ab aedibus sacelli dolorum beatae Mariae Virginis."

47) M.Davies 1972, S.89

48) M.Davies 1972, S.89
Zum Bericht des Vicente Alvarez siehe auch S.Sulzberger 1963

49) Siehe oben das Zitat aus Molanus

50) Molanus berichtet, das Bild sei angeblich während des Transportes im Meer untergegangen. Van Mander (ed. Th.v.Frimmel 1906, Band I, S.76) bietet eine weit abenteuerlichere Version, nach der Schiff und Bild zwar untergegangen seien, das gut verpackte Meisterwerk habe man jedoch nahezu unversehrt wieder aufgefischt.

51) M.Davies 1972, S.89

52) Zitiert bei M.Davies 1972, S.89 f

53) Siehe M.Davies 1972, S.90

54) Zur Ausstellung siehe M.Goering 1939

55) Siehe Katalog Prado 1972

56) M.Davies 1972, S.88
Zur älteren Literatur siehe unten bei Behandlung der Kopien.

57) Siehe oben unter 'Provenienz'

58) M.Davies 1972, S.87

59) M.S.Frinta 1966, S.82 ff
S.82: "Upon an examination of the painting's surface I became convinced that two artistic individualities participated in the painting."

Zur Arbeit Frintas siehe auch die Rezension von S.Neilsen Blum 1970.

60) S.Neilsen Blum 1969, S.49 ff, und 1970, S.436 f

61) Siehe dazu G.Troescher 1967, S.100 ff
Auf S.100 zitiert er das Urteil im Wortlaut.

62) Siehe dazu G.Troescher 1967, S.102, Anm.3

63) Siehe oben bei der Beschreibung

64) Siehe dazu:
S.Neilsen Blum 1970, S.437;
M.S.Frinta 1966, S.98;
E.Panofsky 1953, S.155

65) Siehe M.S.Frinta 1966, S.92, Anm.14

I. 2. Ikonographische Ableitungen

1) A.Châtelet 1966, S.34:
"le personnage le plus célèbre de toute son oeuvre"

2) E.Panofsky 1953, S.256:
"Individual motifs, especially the Magdalen, were never forgotten."

3) A.Châtelet 1966, S.30 ff, bes. S.33 f

4) The Metropolitan Museum of Art
Katalog New York 1947, Nr.3392 A, S.2 ff (Abb.)
F.I, S.51, Pl.36;
E.Panofsky 1953, bes. S.237 ff, Figg.301 und 303;
L.v.Baldass 1952, S.81, Tf.163;
H.Beenken 1941, S.12, Tf.15;
L.Brand Philip 1971, bes. S.140 ff

Das schwierige Problem der Zuschreibung braucht in diesem Zusammenhang nicht diskutiert zu werden. Es sei lediglich auf die wichtigste oben zitierte Literatur verwiesen.

5) Zum Turiner Stundenbuch siehe:
M.Meiss 1969, S.107 ff
E.Panofsky 1953, S.45 ff

6) Zu den nicht selten unterschätzten Beziehungen Rogers zu den Van Eyck und ihrem Umkreis siehe besonders: H.Beenken und den zitierten neueren Beitrag von A.Châtelet 1966.
Daneben sei auf eine Einzeluntersuchung verwiesen: A.Markham Schulz 1971, S.66, führt die Mitteltafel des Münchner Columba-Altares auf franco-flämische Buchmalerei des späten 14. Jahrhunderts zurück. Als engstes Vorbild erkennt sie zu Recht eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, die, gelegentlich ihnen selbst zugeschrieben, ein verlorenes Bild Huberts oder Jans reproduziert.
Zur Berliner Zeichnung reiche Literaturangaben bei A.Markham Schulz 1971, Anm.27 (S.107 f)

7) Coll. Carrand Nr.2038

8) Siehe dazu:
Katalog Wien 1962, Nr.14, S.88;
G.Ring 1949, Kat.15, S.193;
Lediglich E.Panofsky 1953, S.82 f, hält das Altärchen für österreichisch oder süd-böhmisch.

9) Ein knapper historischer Überblick bei M.Meiss 1969, S.30 ff: "The Life of Jean de Berry"

10) Bibl. nat. lat. 18014 fol. 94 v

11) Brit. Mus. Yates Thompson 27, fol. 86 v
Siehe dazu auch: M.Meiss 1969, S.100, Anm.14

12) Vergleiche dazu E.Panofsky 1953, S.44:
Bei der Pariser Miniatur beobachtet er nicht nur eine italianisierende Komposition, sondern auch "the shrill excitement" von Simone Martinis Berliner Beweinung, die nach G.Paccagnini o.J., S.113, zwischen 1339 und 1344 während seiner letzten Schaffensperiode in Avignon, also auf französischem Boden, entstanden ist. Daneben sei auf Martinis Antwerpener Kreuzabnahme verwiesen (Abb.10), die nach Katalog Antwerpen 1970, Nr.260, S.157, ebenfalls 1339/40 in Avignon gemalt wurde. Die Trauernde in der rechten Gruppe unter dem Kreuz drückt das gleiche "shrill excitement" wie die von Panofsky genannte in Berlin aus. Daß diese Bilderfindung für die flämische Malerei des 15. Jahrhunderts von Bedeutung werden sollte, zeigt die große Kreuzabnahme von Rogers Lehrer Campin, die durch eine Kopie in Liverpool überliefert ist (Abb.11). Der Mann am Fuß der Leiter und die Rückenansicht der Frau neben ihm sind ohne die Anregung durch Martini kaum denkbar.

Auch R.Oertel 1966, S.143, betont gerade den Einfluß des späten Martini auf die Malerei des Nordens, macht aber auch zu Recht darauf aufmerksam, daß es zu viele Berührungspunkte und Verbindungen gab, um die Zusammenhänge in allen Einzelheiten zu klären.

13) Paris, Louvre, Nr.3155
Eine ausführliche Untersuchung dazu zuletzt bei M.Meiss 1969, S.99 ff: "The Parament de Narbonne"

14) M.Meiss 1969, S.101

15) E.Panofsky 1953, S.44

16) Paris, Musée Cluny

17) P.A.Lemoisne 1931, S.38;
M.Meiss 1969, S.100

18) M.Meiss 1969, S.100

19) Siehe dazu:
K.Morand 1962, S.13 ff;
M.Meiss 1969, Index;
E.Panofsky 1953, S.30 f;
J.J.Rorimer 1963, S.149 ff

20) E.Panofsky 1953, S.30:
"He (Pucelle) was the first northern artist who replaced the Gothic Entombment by the Italo-Byzantine Lamentation with nourners wringing their hands or covering their faces in unutterable grief and the Virgin Mary throwing herself over the body of Christ in a final embrace."

21) Siena, Museo dell'Opera del Duomo

22) So etwa von:
K.Morand 1962, S.7, Pl.X a, b und
E.Panofsky 1953, S.30 f, Figg.7, 8

23) Dazu K.Morand 1962, S.6 f:
"It can be assumed that Pucelle must have visited Italy in the early 1320's. ... We know nothing of the circumstances which took him to Italy, but from series of works executed immediately after his return to Paris we can be confidentthat he visited both, Florence and Siena, and it is probable that he may have gone as far as Rome."

M.Meiss 1969, S.24, rechnet ebenfalls mit dem Aufenthalt französischer Künstler, speziell Pucelles und Jacquemarts, in Italien.
Daß Duccios Grablegung, wie nicht anders zu erwarten, auch in Italien einen immensen Einfluß ausübte, zeigen zahlreiche Wiederholungen. Als Beispiel sei nur ein Bild des Ugolino da Siena in Berlin genannt (Staatl.Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie Nr.1635 B), das durchaus als Kopie nach Duccio anzusprechen ist.

24) Siehe dazu besonders:
E.Mâle 1949, S.6 ff und
E.Panofsky 1953, S.31 ff

25) E.Panofsky 1953, S.24
Die gleiche Ansicht vertritt M.Meiss 1969, S.23, der sich in Anm.106 (S.365) ausdrücklich auf Panofskys grundlegende Ausführungen beruft.

26) Dazu E.Panofsky 1953, S.27:
"If any major event in the history of art can be credited to one individual, the initiation of the process must be ascribed to an artist to whom I shall continue to refer by the traditional appellation of Jean Pucelle, active at Paris from ca. 1320. He was not less important in the development of painting in the North than were Giotto and Duccio in the development of painting in Italy."

27) E.Panofsky 1953, S.24

28) E.Panofsky 1953, S.24

29) E.Panofsky 1953, S.24, Anm.1 (S.367)
Ein eindrucksvolles Beispiel des späten Dugento befindet sich im Baptisterium des Florentiner Domes (Abb.17).

30) G.Millet 1960

31) Zur byzantinischen Grablegung-Beweinung, dem 'Threnos', siehe K.Weitzmann 1961
Daß diese Bildform schon vor den beiden großen Trecentisten in den Westen gelangte, belegt etwa eine um 1275 am Oberrhein entstandene Buchillumination, die sich heute in Besançon befindet. (G.Schiller II, Fig.575)

32) Hier bestätigt sich an einem konkreten Beispiel R.Oertel 1966, S.143:
"Giotto ist die entscheidende Figur, von ihm bis zu den Brüdern van Eyck besteht ein konkreter, wenn auch sehr komplexer und nicht mehr in allen Einzelheiten faßbarer Zusammenhang."

33) Auffallend ist die Tatsache, daß trotz zeitlicher und räumlicher Distanz und der vielen Abwandlungen der Klagegestus stets an die gleiche Person, eben an Maria Magdalena, gebunden blieb und auch in der Folge Rogers bleiben sollte.

34) Siehe oben Kapitel I.1.b) 'Komposition'

35) Als Schwester Mariens ist auch Maria Cleophas der engsten Umgebung Christi zuzurechnen. Sie war nach Joh. 19, 25, bei der Kreuzigung anwesend.

36) F.II, 59, Pl.87

37) F.II, 59 a, Pl.86
Die nachhaltige Wirkung dieser Komposition verdeutlichen weitere getreue Kopien und Übernahmen sowohl des gesamten Bildes, wie auch einzelner Elemente.
Siehe dazu:
E.Panofsky 1953, S.167, Anm.1 (S.423) und
F.II, 59 a-c
Den dort genannten ist eine freie Kopie im Stundenbuch der Katharina von Lochhorst hinzuzufügen.
(P.Pieper 1966, Nr.12, S.120 f und S.149, Tf.12)

Eine sehr späte Wiederholung des Ambrosius Benson in der Kathedrale von Segovia übernimmt die Gestalten des rechten Flügels auf das Mittelbild.
(G.Marlier 1957, S.153 ff, Kat.3, Pl.XXXIV und XXXV)

38) E.Panofsky 1953, S.167

39) E.Panofsky 1953, S.168

40) E.Panofsky 1953, S.168
Ein frühes Beispiel weist O.Demus 1949, S.287, in einer mosaizierten Kreuzigung in Monreale nach:
"One feature of the mosaic is particularly typical for the late twelfth century: one of Mary's hands (the rigth) is supported by the hands of the woman who stands next to the cross. Mary herself is placed between the two women. This group, which is repeated in a somewhat unriched manner in the fresco of the Crypt of Aquileia, is an early version of the svenimento motif which played so large a part in late Byzantine and Italian art."

41) Siehe dazu besonders:
G.Schiller II, S.164 ff;
L.Réau II, 2, S.498 ff;
P.Thoby 1959 mit reichem Abbildungsmaterial

42) Als Beispiele etwa:
P.Thoby 1959, Nr.20, Pl.8;
Nr.45, Pl.21;
Nr.29, Pl.13;
Nr.61, Pl.27;
Nr.196, Pl.86

43) Siehe dazu:
G.Millet 1960, S.396 ff, Figg.426, 428, 432, 437, 438, 441, 442 und
E.Roth 1958, S.11 ff

44) Auch später noch erscheint Maria in der Regel links im Bild, also, wie auch der gerechte Schächer, auf der rechten, guten Seite Christi.

45) Zu den Ursachen dieser neuen Entwicklung, die über Jahrhunderte die Darstellung des Kalvarienberges prägen sollte, siehe:
G.Schiller II, S.164 f, und
E.Roth 1958, S.21 ff

46) G.Schiller II, S.164
Wie sehr die diese neue Richtung auslösenden geistigen Prozesse auch und gerade auf Roger gewirkt haben, d.h. bis in das späteste Mittelalter relevant blieben, zeigt O.v.Simson 1953.

47) Vollendet 1260
Siehe dazu:
G.Swarzenski 1926, S.8 ff;
A.Venturi 1927, S.12 f;
H.Keller 1942, S.8 f;
S.Bottari 1969, Tf. XXXVI;
E.Roth 1958, S.46:
"Eine noch stärkere Befreiung vom 'ikonographischen Schematismus der byzantinischen Kunst' vollzieht sich in der Plastik. Die Kanzel im Baptisterium zu Pisa von Niccolo Pisano wurde um 1260 vollendet."
Es folgt eine ausführliche Beschreibung.

48) Der Auftrag wurde 1265 formuliert, die Tätigkeit Niccolos ist 1266-68 (Vollendung) dokumentiert.
Siehe dazu:
G.Swarzenski 1926, S.30 ff;
H.Keller 1942, S.10;
A.Venturi 1927, S.15 ff, besonders S.18 f

G.Schiller II, S.165:
"Die erste dramatische Kreuzigungsdarstellung, die sich in ihrer Gesamthaltung von den Vorbildern völlig löst und die Einzelmotive einer einheitlichen Bildkomposition einfügt, schuf Niccolo Pisano."

49) Nach E.Mâle 1949, S.31, Anm.3, ist die Ohnmacht Mariens direkt auf eine entsprechende Schilderung der 'Meditationes' des Pseudo-Bonaventura, Cap. LXXX, zurückzuführen. Mâle geht so weit, für die 'Meditationes' daraufhin das Vollendungsjahr der Kanzel 1260 als 'terminus ante' anzusetzen - ein Schluss, der einer kritischen Überprüfung allerdings wohl kaum standhalten dürfte.

50) E.Roth 1958, S.47:
"Die klare Trennung von Freund und Feind ist überaus bewußt gesehen und gestaltet."

51) Der Einfluß dieser neuen Ikonographie machte sich auch jenseits der Grenzen Italiens geltend.
So erkennt ihn E.Mâle 1949, S.3 ff, in einem um 1300 entstandenen Tympanon der Kathedrale von Rouen.

52) Zu Niccolos nicht unerheblicher Bedeutung für Giotto siehe:
G.Swarzenski 1926, S.71;
A.Bush-Brown 1952;
A.Smart 1971, S.94 f

53) Siehe dazu:
B.Kleinschmidt 1930, S.228 ff, Tf.23;
A.Smart 1971, S.128;
M.Gosebruch 1970, S.158 ff

54) M.Meiss 1951, S.149 f, Anm.76
Zur Datierung:
R.Oertel 1966, S.146 und
S.L.Faison 1932, S.296 ff
Zu seiner Kenntnis Giottos und der Florentiner Malerei siehe: S.L.Faison 1932, S.297:

"Barna knew Florence, and Giottesque figures in his work ... bear this out."
Vasari (ed. Gottschewski-Gronau I, 2, S.141) berichtet vom tragischen Ende des Malers bei der Ausführung der Fresken in San Gimignano.

55) Katalog New York 1940, Nr.12,6, S.78 f; siehe auch S.L.Faison 1932, S.312, Fig.29

56) Katalog Budapest 1968, Nr.17, S.644 ff, Tf.15

57) Washington, Corcoran Gallery of Art; J.White 1966, S.365, Pl.166 B

58) H.W.Krufft 1966, S.114 ff

Zu den Beziehungen Altichiero-Giotto siehe:
L.Bronstein 1932, S.113 ff;
H.W.Krufft 1966, S.58 ff sowie
R.Oertel 1966, der auf S.206 zu den Fresken in San Giorgio zusammenfaßt:
"Das ist oberitalienische Art, aber zugleich ist es im Sinne Giottos. Kaum ein anderer Meister des Trecento ist so weit über Giotto hinausgegangen wie Altichiero - und doch ihm treu geblieben."
Dazu auch P.Thoby 1959, S.16 ff:
"Vers la fin du XIV^{e} siècle, l'art de Giotto rayonne encore dans les fresques qu'Altichiero peint à Padoue."
Diese Kreuzigung übte auch einigen Einfluß auf die Malerei nördlich der Alpen aus. So erkannte schon C.Glaser 1913/14, S.153, im Kölner Kalvarienberg eines nordwestdeutschen Malers (WRM Nr.353) in der Frau am linken Bildrand ein Zitat aus dem Paduaner Fresko. Besonders deutlich wird der Einfluß in der Wiener Kreuzigung des Conrad Laib. (L.v.Baldass 1946, S.14, Tf.35, und C.Glaser 1913/14, S.153)

59) Bei Barnas Kreuzigung stellten wir fest, daß die giotteske Rückenfigur augenscheinlich ins Profil gewendet wurde. Hier liegt nun eine weitere Modifizierung des Ur-Types vor: die Frau steht weit vornübergebeugt. Dagegen liegt in der Monumentalität der großen, nur wenig gegliederten Fläche, die der Gestalt Barnas und seiner genannten Nachfolger abgeht, ein Rückgriff auf die ganz ähnliche Gestalt in Assisi.

60) Es ist eine ganz 'historisch' gemeinte Darstellung, der das mystische Element, das die Franziskaner als Zeugen des Geschehens in das giotteske Fresko bringen, fehlt.

61) Paris, Bibl. nat. lat. 18014, fol. 89 v
M.Meiss 1969, S.163, weist zu Recht darauf hin, daß für diese Komposition Duccios Kalvarienberg von der Rückseite der Sieneser Maestà (Abb.25), vermittelt durch Pucelle - siehe dazu auch oben 'Maria Magdalena' und K.Morand 1962, S.14, Pl.X, c, d -, den Anstoß gegeben hat. Dennoch scheint unbestreitbar, daß gerade Maria kaum auf Duccio zurückgeführt werden kann. Dort ist sie ohne erkennbare Emotionen zum Kreuz aufblickend und im Profil gegeben. Leicht stützt Johannes ihre vorgestreckten Arme. Schon Pucelle, der die Gruppe der Juden rechts unter dem Kreuz getreu kopiert, scheint, da die Mariengruppe bei seiner sonstigen Kopiergetreuigkeit zu grundlegend von der Duccios abweicht, auf ein anderes Vorbild zurückgegriffen zu haben. Seine Maria ist weitgehend frontal gesehen. Mit geschlossenen Augen droht sie, ohnmächtig zusammenzubrechen, hielte sie Johannes nicht kraftvoll fest. Diese so gänzlich von Duccio verschiedene Auffassung legt die Annahme nahe, Giottos Paduaner Fresko habe, auf welche Weise auch immer, den Anstoß zu dieser Gruppe gegeben.

62) fol. 239

63) Die so deutlich zum Ausdruck gebrachte Fürsorge Johannes' für die Mutter Christi ist nach Joh. 19, 26, 27 die Befolgung der unmittelbar vor dem Tod vom Kreuz herab gesprochenen Worte Christi: "Weib, siehe, das ist dein Sohn" und zu Johannes: "Siehe, das ist deine Mutter".

Eine ganz ähnliche Gruppierung, in der nur Johannes zu Christus am Kreuz aufblickt, findet sich auf einer niederländischen Metallarbeit, die um 1425 entstanden ist (Abb.30) (Katalog Baltimore 1962, Nr.148, S.141 f, Pl.CXI). Der Katalog hebt ausdrücklich die enge Verbindung dieser Arbeit mit der Buchmalerei hervor.

64) Bei dem nur geringen überkommenen Denkmälerbestand soll natürlich nicht gesagt werden, Roger habe gerade diese Miniatur gekannt. Vielmehr vertritt sie eine nach M.Meiss 1969, S.180, vom Meister des 'Parament de Narbonne' ausgehende Bilderfindung, die sehr wohl auch in anderen, heute verlorenen Fassungen verbreitet gewesen sein mag.

65) E.Panofsky 1953, S.81;
M.Meiss 1969, S.61

66) Nachweise bei M.Meiss 1969, S.61, Anm.276 (S.375)

67) Ursprünglich gehört der Typus aber wohl, wie auch bei Duccio, zur Kreuzigung. Ein um 1300 entstandenes Beispiel befindet sich in S. Maria in Vescovio zu Torri in Sabina bei Rom (Abb. 28) (G.Matthiae o.J. Vol.II, S.236 f)

68) Brüssel, Bibl. Royale, ms.11060-1, p.194
Die Bedeutung italienischer Vorbilder für Jacquemart legt M.Meiss 1969, S.209 ff, ausführlichst dar. Auf S.217 bringt er einen Vergleich zwischen der Brüsseler Miniatur und dem italienischen Vorbild, der an der unmittelbaren Abhängigkeit keinen Zweifel läßt.
Derselben Meinung ist auch E.Panofsky 1953, S.48

69) E.Panofsky 1953, S.168, bestätigt die Herkunft dieses Motivs aus Italien, ohne der Vermittlung durch die franco-flämische Kunst weitere Aufmerksamkeit zu schenken.

70) Diese These wird indirekt durch O.v.Simson 1953 gestützt. Ihm entgeht, daß das Mitleiden Mariens in den Texten primär unter dem Kreuz, eben bei der eigentlichen Kreuzigung geschildert wird. Also gewinnt die Übernahme unserer Gruppe aus einer Kreuzigung, deren Typus oben nachgewiesen wurde, eine zusätzliche Stütze. Desgleichen durch die Tatsache, daß O.v.Simson 1953, S.11, zu Roger schreibt: "Mary thus becomes an almost independent center of attention, nearly as important to the composition as the figure of Christ", während genau diese Be-

obachtung bereits bei der Kreuzigung des Pseudo-Jacquemart (Abb.26) zu machen war. Hier handelt es sich also keineswegs um einen so radikalen Bruch mit der herkömmlichen Ikonographie, wie O.v.Simson 1953, S.10, meint. Vielmehr steht auch Roger in einer weit zurückzuverfolgenden ikonographischen Tradition.

71) O.v.Simson 1953, S.11

72) New York, Privatbesitz
M.Meiss 1968, S.104
Die am Boden lang ausgestreckte Gottesmutter, wie sie die niederländische Miniatur wiedergibt, stammt ebenfalls aus Italien, und zwar wiederum aus einer Kreuzigung. Sie findet sich auf einer kleinformatigen Tafel aus der Nachfolge Ambrogio Lorenzettis, die im späten Trecento entstand (Abb.32).
Siehe dazu:
M.Meiss 1951, S.130, Fig. 126 und
G.Rowley 1958, S.75 ff, Fig.100

Die Art wie die Madonna des Italieners auf der Erde liegt, den Kopf im Schoße einer knienden oder hockenden Frau, die das Haupt noch zusätzlich mit der Rechten stützt, stimmt weitgehend mit der Darstellung des Niederländers überein.

73) Siehe dazu auch M.S.Frinta 1966, S.86:
"The head and torso are a part of a powerful pillar-like stance which conveys an idea of a great solemnity and ceremonial slowness. Yet the feet suggest a walking and almost a dancing movement and their relative position can be explained only by a cross-legged posture. This motion is absolutely divorced from the rest of the body, since in the torso and waist there is no indication of the contraposto which would be necessary to join the upper part, slightly turned to the left, to the walking motion emphatically directed to the right."

74) M.S.Frinta 1966, S.86

75) Eine im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandene Kreuztragungsgruppe (Paris, Musée de Cluny; Th.Müller 1966, S.23, Tf.15 A) flämischer Provenienz könnte mit der Gestalt des Simon von Cyrene,

der Christus beim Tragen des Kreuzes hilft, auf den ersten Blick als Vorbild in Anspruch genommen werden. Es handelt sich jedoch um eine eindeutige, inhaltlich motivierte, energisch nach rechts ausholende Schreitbewegung, die nichts so bezeichnend Instabiles aufweist. Durch die großen, fest auf die Erde gesetzten Füße und den gesamten Körperbau entsteht vielmehr der Eindruck eines ruhigen Stapfens, wohl als Gegensatz zum sich nur mühsam vorwärts schleppenden Christus.

76) E.Michel 1949

77) Siehe W.Messerer 1964, S.96 f

78) H.Fillitz 1969, Nr.279 c, S.235
sowie als weitere Beispiele
Katalog Toulouse 1961, Nr.1, 8, 11, 19, 24

79) G.Weise 1949, S.179

80) J.J.Tikkanen 1912, S.132
Die Frage nach dem Ursprung dieser merkwürdigen Stellung wird von Tikkanen und Weise unterschiedlich beantwortet.
Jener führt sie auf die Beinverschränkung schreitender Gestalten zurück, die er bis in die Spätantike verfolgt (J.J.Tikkanen 1912, S.133 ff), während Weise an die Darstellung Tanzender in der antiken Kunst denkt (G.Weise 1949, S.179 f).
Da beide Erklärungen von der Bewegung ausgehen, mag die Zurückführung des Motives auf das klassische frontale Stehen mit übergeschlagenem Bein, das bis in die Spätantike fortlebte, plausibler sein.
Bezeichnend für die Überlieferung solcher Motive ins Mittelalter ist die Verwendung alexandrinischer Elfenbeinreliefs des 6. Jahrhunderts an der Aachener Kanzel Heinrichs II (Abb.34).
Siehe dazu:
W.F.Volbach 1952, Nr.73, S.45, Tf.24 und
E.G.Grimme 1972, Nr.27, S.38 ff, Tf. S.216

81) Meyer Schapiro 1939, S.351 f

82) H.Fillitz 1969, S.293

83) W.Sauerländer 1970, S. 64 f

84) Siehe dazu W.Sauerländer 1970, S.63 ff

85) W.Sauerländer 1970, S.64 f

86) Siehe dazu: E.Mâle 1948, S.19 f; A.Katzenellenbogen 1959, S.27; W.Sauerländer 1970, S.69

87) W.Sauerländer 1970, S.89

88) Vergleiche dazu: W.Sauerländer 1970, S.91: "Deutlich sind ... die Reminiszenzen an Saint-Denis. Dort finden sich an den Statuen der Seitenportale, wie die Abbildungen bei Montfaucon zeigen, Motive, die beim Täufer, Simeon und David in Senlis wiederkehren. Eine Zwischenstufe läßt sich in Paris fassen, wo einzelne Archivoltenfiguren der Porte Sainte-Anne und die im Louvre verwahrten Archivoltenschlußsteine mit dem apokalyptischen Christus und dem Agnus Dei dem Stil von Senlis vergleichbar sind."
Nicht nur in der Großplastik, auch in der gleichzeitigen Kleinkunst tritt der Tänzerschritt auf. Als Beleg sei ein französisches Elfenbeinrelief aus der Mitte des 12. Jahrhunderts genannt (Abb.42) (Berlin Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz, Skulpturenabteilung; Katalog Berlin 1966, Nr.201, S.53; W.Volbach 1923, Nr.613, S.30 f). In zwei Reihen übereinander sind die Apostel dargestellt. Der zweite von links in der unteren Reihe ist durch Beischrift als Thomas ausgewiesen. Sein Standmotiv ist dem der Toulousaner Plastiken nahe verwandt. Da auch andere Züge, etwa die Frisur des Paulus, an das Languedoc erinnern (W.Volbach 1923, S.31), liegt zumindest in diesem Fall eine Beeinflussung der Kleinkunst durch die Plastik des Kapitelsaales von St. Etienne auf der Hand.

89) Um 1300 erscheint das Motiv häufig auf englischen Grabplatten, ist dort jedoch inhaltlich bedingt. Zur Deutung siehe: E.Panofsky 1964, S.62

90) Es soll nicht verschwiegen werden, daß die gekreuzte Beinstellung auch neben den hier aufgezeigten Beispielen weit verbreitet war (Vgl. dazu nur J.J.Tikkanen 1912, S.122 ff und G.Weise 1949, S.175 ff mit einer Fülle von Nachweisen). Dennoch bleibt die hier in einem konkreten Fall vorgeschlagene direkte Verbindung Rogers zur Plastik seiner Vaterstadt bestechend.

II. 2. Kopien

1) J.D.Passavant 1853, S.134 f

2) G.F.Waagen 1862, S.129

3) Crowe-Cavalcaselle 1875, S.239

4) J.Burckhardt 1842, S.28, sieht in diesem Altar gleichfalls:
"eine kleine Wiederholung des großen Berliner Bildes von Rogier van der Weyde, die Kreuzabnahme, wie das Original auf Goldgrund, aber mit zwei Flügeln vermehrt, welche die Donatore enthalten."

5) Crowe-Cavalcaselle 1875, S.240, Anm.1

6) F.II, 59a, Pl.86

7) A.Stange 'Verzeichnis I', Nr.176, S.64

8) F.Bock 1900, S.72

9) H.Fierens-Gevaert 1908, S.39

10) A.v.Wurzbach II, 1910, S.868 f

11) F.Winkler 1913, S.163 f

12) F.II, 3a - n

13) J.D.Passavant 1853, S.134

14) Crowe-Cavalcaselle 1875, S.240, Anm.1, 2

15) F.Bock 1900, S.72

16) H.Fierens-Gevaert 1908, S.39

17) Siehe dazu F.J.Sanchez Canton 1959, S.62 ff

18) Vergleiche A.v.Wurzbach II, 1910, S.868 f

19) G.F.Waagen 1862, S.129

20) Crowe-Cavalcaselle 1875, S.239, Anm.2

21) F.Bock 1900, S.72

22) A.v.Wurzbach II, 1910, S.868

23) F.Winkler 1913, S.164

24) F.II, 3
Siehe dazu auch oben Kapitel I.1.e) 'Provenienz'

25) F.II, 3b, Pl.9

26) F.II, 3c

27) Siehe oben Kapitel II.1. 'Die Nachwirkungen der Kreuzabnahme - Gruppierung und Begriffsbestimmung'

28) Katalog Prado 1972, Nr.1894, S.782

29) W.Schöne 1955, S.7 ff

30) K.Voll 1, 1906, Tf.7
2, 1923, Tf.9

31) Dort ist sie auch korrekt auf Pl.9 abgebildet.

32) F.II, 3b, Pl.9; 235:260 cm

33) So etwa:
Alvarez-Cabanas 1932, S.210 ff
J.Maquet-Tombu 1949, S.1, Anm.3
Katalog Prado 1972, Nr.2825
F.II, 3b
M.Davies 1972, S.88

34) Siehe dazu oben Kapitel I.1.e) 'Provenienz'

35) Siehe dazu G.J.Hoogewerff 1913, S.23 f

36) Siehe dazu M.Davies 1972, S.88

37) M.S.Frinta 1966, S.86, Anm.4

38) Berlin-Ost, Staatliche Museen, Gemäldegalerie
Nr.534
F.II, 3a; 149:265 cm

39) Madrid, Prado Nr.1894
F.II, 3c; 200:263 cm

40) W.Schöne 1955, S.8
M.Davies 1972, S.89

41) F.II, 3c

42) Katalog Prado 1972, Nr.1894

43) Siehe dazu O.v.Falke II, 1913, S.103 ff,
bes. Abb.520-522

44) Bei der außerordentlichen Fülle des Materials
seien nur wenige Belegbeispiele genannt:
Katalog Bern 1969, Nr.129 und F.Deuchler 1963,
Katalog Nr.93, S.205 f, sowie Katalog Köln 1964,
Nr.172

II. 3. Wiederholungen

1) Hier wird der Altar als 'Wiederholung' im Sinne der oben gegebenen Definition behandelt, da er sich nicht nur stilistisch vom Vorbild unterscheidet, sondern auch erheblich kleiner ist, und das Mittelbild in einigen wesentlichen Punkten von Roger abweicht.

2) F.II, 3e, Pl.8; das Mittelbild mißt 100:110 cm

3) Der Altar befindet sich also nicht mehr, wie bis in die jüngste Literatur angegeben, in der St. Agatha-Kapelle.

4) J.Maquet-Tombu 1949, S.11 ff, Fig. VII

5) S.Neilsen Blum 1969, S.49 ff, Pl.44

6) S.Neilsen Blum 1969, S.50 und Anm.19 (S.138)

7) Siehe dazu oben Kapitel I.1.e) 'Provenienz'

8) J.Burckhardt 1842, S.28

9) Zitiert nach A.v.Wurzbach II, 1910, S.869
Siehe auch oben Kapitel I.1.e) 'Provenienz'

10) So lehnen bereits Crowe-Cavalcaselle 1875, S.236 ff, besonders S.238, diese These entschieden ab. Ein neuerer Versuch, den Altar aufzuwerten und womöglich doch mit Roger in Verbindung zu bringen (J.Maquet-Tombu 1949, S.11 ff) vermag in keiner Weise zu überzeugen.

11) Vergleiche auch S.Neilsen Blum 1969, S.51

12) Öffentliche Kunstsammlung Nr.637
40:33 cm

13) 39:35 cm

14) Die Ortsangabe nach einer Notiz im Friedländer-Archiv im Haag. Die Maße des Bildes sind nicht bekannt, sie dürften aber kaum nennenswert von denen der beiden anderen abweichen.

15) Vergleiche dazu die Abbildungen 59-62

II. 4. Querformatige Wiederholungen mit Landschaftshintergrund

1) John G.Johnson Collection Nr. 373; 115:126,5 cm
F.II, 3h;
F.IXa, 31, Pl.52
L.v.Baldass 1925, S.13 f, Kat. Nr.13, S.17
Das Dürer-Monogramm auf dem Gefäß des Mannes zwischen Nikodemus und Magdalena ist nachträglich hinzugefügt, die Eigenhändigkeit des Bildes sonst unbestritten.
Die Datierung ist nicht ganz gesichert. J.Maquet-Tombu 1949, S.15, liegt mit ihrer Angabe "vers 1507" am frühesten. L.v.Baldass 1925, Kat. Nr.13, S.17, rechnet mit einer Entstehung um 1511, während Friedländer gar erst 1518 nennt (F.IXa, 31). Die Tafel gehört also wohl in das zweite Jahrzehnt, in die Antwerpener Zeit des Malers.

2) Siehe dazu oben Kapitel I.1.a) 'Beschreibung', Anm.3

3) Siehe dazu:
G.Bandmann 1972
B. legt dar, daß sich seit dem 11. Jahrhundert "die Vorstellung vom T.v.J. an dem an seiner Stelle stehenden islamischen Felsendom" bildete. Das bei Joos dargestellte Gebäude stimmt recht gut mit der entsprechenden Darstellung in der Schedelschen Weltchronik von 1492 überein. (G. Bandmann 1972, Abb.2)
Zur Darstellung des Salomonischen Tempels in der Altniederländischen Malerei siehe auch:
J.De Jong 1934, S.106 ff, der ebenfalls betont: "De centraalbouw, dien men als een der meest markante onderdeelen van het Jerusalempanorama heeft leeren kennen, moest in de oogen der tijdgenooten doorgaans gelden voor den tempel van Salomon."
Eine Zusammenstellung von Ansichten des Tempels vor 1500 gibt C.H.Krinsky 1970.

4) Siehe dazu L.v.Baldass 1925, S.7

5) L.v.Baldass 1925, S.12

6) Vergleiche dazu:
F.VII, 8, Pl.15;
23, Pl.26;
34, Pl.38

7) Vergleiche F.VII, 6, Pl.13

8) Vergleiche F.VII, 62, Pl.61

9) F.IX, S.120
Siehe dazu auch R.A.Koch 1968, S.53:
"Patinir's landscape formula seems to have exerted a decisive influence early in the problemativ career of Joos van Cleve, whose style of landscape painting was never to undergo fundamental change."

10) F.II, 3i,Pl.10; 33,5:41 cm
F.W.H.Hollstein o.J., Vol.V, Cornelis Cort Nr.90, S.49
Die Bedeutung dieses Blattes für die Attribution der Madrider Tafel an Roger betonen etwa H.Beenken 1951, S.14, und M.Davies 1972, S.87

11) Zu den verschiedenen Zuständen siehe J.C.J.Bierens de Haan 1948, S.102

12) Siehe dazu oben Kapitel I.1.e) 'Provenienz'

13) Siehe dazu oben Kapitel I.1.e) 'Provenienz' und Kapitel II.3.a) 'Der Edelheer-Altar'

14) Siehe dazu oben Kapitel II.3.b) 'Die Wiederholung in Basel und zwei verwandte Fassungen'

15) Vergleiche dazu Abb. 59-62

16) Es handelt sich also, wie auch aus der zitierten Inschrift hervorgeht, um eine Reproduktion des Vorbildes und nicht um eine echte künstlerische Verarbeitung. Die Hinzufügung der Landschaft wird durch zwei Faktoren bedingt sein. Zum einen entspricht sie der aktuellen Stilstufe, die den Goldgrund ja schon lange nicht mehr kannte, und zum anderen ist der monochrome, ungegliederte Goldgrund seiner Natur nach nur schwer auf die Drucktechnik übertragbar.

17) Vergleiche etwa die Darstellung einer Richtstätte bei P.Bruegel d.Ä. (H.H.Klein 1963, Pl.51)

18) Siehe dazu auch oben Anm.3

19) Aartbisschoppelijk Museum Nr.101; 96:124 cm

20) Diese Veränderung ist durch die andere Technik und den ausgesprochen malerischen Stil bedingt, die eine detailfreudige Schilderung in größerer Entfernung nicht zulassen.

21) Es sei betont, daß diese formale Übereinstimmung verschiedenen Motivationen entspringt. Die Anordnung des Mannes unter dem Querbalken dient bei Joos der Flächenfüllung.

22) Die Tatsache, daß das Original zur Zeit der Entstehung dieser Wiederholung dem Maler nicht mehr zugänglich war, bestätigt erneut den Stich des Cornelis Cort als Vorlage.

23) Die Maße des an unbekanntem Ort befindlichen Bildes waren nicht zu ermitteln.

24) O.L.Vrouwe-Kerk
Die Maße des Bildes waren nicht zu ermitteln.

25) Siehe dazu oben Kapitel I.1.c) 'Deutung'

26) Vergleiche dazu die Zusammenstellung der Quellen bei H.W.v.Löhneysen 1956, S.445 ff

27) Siehe oben Anm.13

II. 5. Hochformatige Wiederholungen

1) F.II, 3k, Pl.10, 228:183 cm
F.W.H.Hollstein XII, S.31
M.Lehrs IV, Nr.20, S.48 ff
Es sind nur zwei Exemplare des Blattes bekannt. Das eine befindet sich in der Biblioteka Riccardiana zu Florenz, das andere in der Hamburger Kunsthalle.

2) M.Davies 1972, S.113

3) Mit M.Lehrs IV, S.1, wird ihm zu Recht nur "der bescheidene Rang eines Allerweltskopisten" eingeräumt.

4) M.Lehrs IV, S.50

5) M.Lehrs IV, S.50
A.Blum 1923, S.109 f

6) F.II, 59a, Pl.86

7) E.Renders 1931, S.70 f

8) Th.Musper 1948, S.28:
"An dieser Stelle ist noch eine Variante zu erwähnen, die die Eskorialtafel mit den beiden Schächern kombiniert und deren Original der Eskorialtafel vorangegangen sein wird."

9) J.Maquet-Tombu 1949, S.7 ff:
"Sans nul doute sa gravure est une reproduction maladroite d'une oeuvre qu'il a eue sous les yeux, oeuvre intermédiaire entre celle du soi-disant 'Maître de Flémalle' et celle de Roger. Selon nous, elle constitue un argument qui doit s'ajouter à ceux que M.Renders a rassemblés."

10) R.M.Tovell 1955, S.20:
"The original of the Liverpool Altar as a work by Roger is the first step in the formulation of the theory that Roger created the subject of the Descent from the Cross several times, the other examples being found in copies in Dresden, Niederwaroldern, Munich and in the engraving of the Master of the Scrolls."

11) M.Sonkes 1969, S.282

12) Gelegentlich wurde vorgeschlagen, in ihm den bösen zu sehen. Diese Hypothese ist jedoch unhaltbar. Siehe dazu die Diskussion dieser Frage bei M.Davies 1972, S.112

13) J.Plummer o.J., Nr.26
P.Pieper 1966, Nr.22, S.134, Abb.22

14) P.Pieper 1966, S.150 f

15) Sint-Salvatorshoofdkerk; 143:225 cm
F.IX, 184, Pl.LXXX
Katalog Brügge 1969, Nr.26, S.70 ff und S.121

16) F.VIa, 34, Pl.86 f

17) Siehe dazu Katalog Brügge 1969, S.221

18) Als Beispiele seien etwa genannt:
F.W.H.Hollstein XII, S.25 (M.Lehrs IV, Nr.9) nach Campins Merode-Altar (F.II, 54, Pl.78)
F.W.H.Hollstein XII, S.60 f (M.Lehrs IV, Nr.83 f) nach Campins Gnadenstuhl (F.II, 71a, Pl.99)
F.W.H.Hollstein XII, S.46 (M.Lehrs IV, Nr.62) nach Bouts' Erasmus-Altar (F.III, 8, Pl.14)
Zum Verhältnis Bandrollen-Meister und Tafelmalerei siehe auch:
M.Lehrs IV, S.8

19) F.II, S.40:
"The Master of the Banderoles must have been working from a Netherlandish drawing which was derived, directly or indirectly, from both of these great Descents,the one by Rogier and the one by the Master of Flémalle."

20) Solche Detailstudien nach berühmten Bildern waren durchaus üblich, wie die Untersuchung von M.Sonkes 1969 zu den Zeichnungen Rogers und nach Roger zeigt. M.Davies 1972, S.113, nimmt an, der Bandrollen-Meister habe nur eine Zeichnung des guten Schächers benutzt, da offensichtlich sein guter "von dem anderen Schächer abgeleitet" ist.

21) Siehe so etwa:
M.Lehrs IV, S.50, Anm.2
A.Blum 1923, S.110

22) Eine solche kritische Auseinandersetzung darf von dem Stecher wohl kaum erwartet werden.

23) Musée de Douai Nr.283; 90:66 cm
Das Bild wird schon erwähnt bei:
F.Bock 1900, S.72
H.Fierens-Gevaert 1908, S.39
A.v.Wurzbach II, S.869
F.Winkler 1913, S.163

24) J.Maquet-Tombu 1949, S.5 ff

25) Siehe dazu:
O.v.Simson 1953 und
oben Kapitel I.1.c) 'Deutung'

26) J.Maquet-Tombu 1949, S.5 ff

27) J.Maquet-Tombu 1949, S.7
Das Original Rogers befand sich 1949 nicht mehr im Escorial, sondern schon seit 10 Jahren im Prado.

28) J.Maquet-Tombu 1949, S.5

29) J.Maquet-Tombu 1949, S.6 f

30) F.II, 7,Pl.5

31) Siehe dazu:
E.Panofsky 1953, S.251 mit weiteren Nachweisen in Anm.4 (S.459) und
M.Davies 1972, S.104

32) Siehe etwa:
F.II, 1B, Pl.1
1a, Pl.3
7, Pl.15
11, Pl.18 f
22, Pl.43
26, Pl.46-48
38, Pl.59-61
49, Pl.71
Supp.131, Pl.134

33) J.Gramm 1912, S.122

34) F.III, 2, 2a, Pl.4 f;
W.Schöne 1938, Kat.3, S.79 ff, Tf.8-14;
Primitifs Flamands I, 6, 1963, Nr.95, S.36 ff,
Pl.XL ff

35) F.III, 4, Pl.8;
W.Schöne 1938, Kat.16e, S.121 f, Tf.44a;
Primitifs Flamands I, 5, 1962, Nr.81, S.33 ff,
Pl.XXV ff

36) So zum Beispiel:
F.III, 76, Pl.86;
Katalog Amsterdam 1958, Nr.13, S.47, Abb.3

37) J.Maquet-Tombu 1949, S.6

38) F.III, 14, Pl.22
Siehe auch G.Hulin de Loo 1924

39) Der hier abgelehnten These widerspricht auch E.Panofsky 1953, S.266, Anm.3 (S.465) mit Nachdruck:
"a picture at Douai published by J.Maquet-Tombu, is even less likely (als Der Stich des Bandrollen-Meisters) to repeat an original composition by Roger van der Weyden."
Auf die Gefährlichkeit und den spekulativen Charakter vieler Versuche, aus Abwandlungen einzelner Bilder auf verlorene Originale zu schließen, weist H.Beenken 1951, S.50 f, mit allem Nachdruck hin:
"Es gibt eine nicht kleine Anzahl von weiteren Bildern, niederländischen und deutschen, aus denen man auf andere Kompositionen Rogiers aus dem Passionsgeschehen Rückschlüsse ziehen zu dürfen geglaubt hat. Die kunsthistorische Literatur ist mit der Bezeichnung 'Kopie nach Rogier van der Weyden' sehr wenig sparsam gewesen. In Wahrheit dürfte es sich in vielen Fällen hier nur um sehr freie Abwandlungen Rogierischer Bildideen handeln, so daß es unstatthaft ist, aus solchen Werken Rückschlüsse auf verlorene Originalarbeiten des Meisters zu ziehen. ... In den 1440er Jahren scheint es bereits eine die Bilddarstellungen des Meisters aus-

beutende und variierende Werkstatt Rogiers gegeben zu haben, deren Produkte heute vielfach zu Unrecht als Schöpfungen seiner Hand oder seines Geistes angesehen werden."

40) Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Thema seien nur genannt:
W.Schöne 1938, S.29 ff
E.Panofsky 1953, S.314 ff
F.III, S.23 ff

41) H.Nasse 1910, S.103 ff
Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr.G. Woeckel im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München ist über den weiteren Verbleib des aus dem Kunsthandel stammenden Bildes nichts bekannt.
Die Maße waren nicht mehr zu ermitteln.

42) Nur F.Winkler 1913, S.164, nennt es in seiner Aufzählung der Kopien unter Berufung auf Nasse. Friedländer erwähnt es nicht, obwohl sich in seinem Archiv im Haag eine Photographie davon befindet.

43) Siehe oben die Einleitung zu Kapitel II.4

44) H.Nasse 1910, S.106

45) A.Stange, Verzeichnis I, Nr.270, S.92
A.Stange V, Abb.161

46) A.Stange Verzeichnis I, Nr.264, S.90 f
A.Stange V, Abb. 150

47) A.Stange Verzeichnis I, Nr.338, S.109 f
A.Stange V, Abb.251

48) Museum Mayer van den Bergh Nr.362
F.VII, 56, Pl.55

49) Siehe dazu:
E.Panofsky 1953, S.350 ff
L.van Puyvelde 1963, S.298 ff

50) Museo del Prado Nr.2723

51) Die Darstellung setzt Sebastiano del Piombos Bild in Rom, S. Pietro in Montorio, voraus. Vergleiche L.Dussler 1942, Kat.45, Tf.35

52) Die Szene geht auf die entsprechende in Rogers Columba-Altar zurück. (F.II, 49, Pl.72)

53) Die Tafeln messen jeweils, bis auf die obere, 33:23 cm.

54) Ein dieser Tafel bis auf den geraden oberen Abschluß vollkommen gleiches Bild befindet sich in einer englischen Privatsammlung. Photo: RKD

55) Siehe Kapitel II.4.b) 'Der Kupferstich des Cornelis Cort'

56) Die Maße des Triptychons sind nicht bekannt.

57) Auf einem Felsblock unter dem linken Kreuzbalken ist das Bild signiert: Marcelius Koffermans fecit.

58) Siehe Kapitel II.3.b) 'Die Wiederholung in Basel und zwei verwandte Fassungen'

59) F.XII, S.31, betont, Coffermans habe namentlich "für den Export nach Spanien" gearbeitet. Auch das Triptychon an unbekanntem Ort dürfte sich in Spanien befunden haben oder noch befinden, da ein Madrider Photograph die Aufnahme davon besitzt.

60) 27:22 cm
Primitifs Flamands II, 1, Nr.14, S.17, Pl.XVII

61) Sammlung Comte de Alcubierre, 58,2:45 cm
Primitifs Flamands II, 2, Nr.76, S.28 f, Pl.XVII

62) Der Beginn dieser inhaltlichen Verschiebung wurde schon an dem Bild in Douai spürbar.

63) Die Maße des Mittelbildes betragen 106:76 cm, die der Flügel 112:36,5 cm.

64) Auf ähnliche Weise ließ schon Campin die Stifter des Merode-Altares (F.II, 54, Pl.77-79) zu Zeugen der Verkündigung werden, verwehrte ihnen aber zugleich durch die nur zur Hälfte geöffnete Tür den unmittelbaren Zutritt.

II. 6. Exkurs als Einführung zum folgenden Kapitel: Zum Eklektizismus in der Nachfolge Rogers

1) Siehe oben Kapitel II.5.a) 'Der Kupferstich des Bandrollen-Meisters'

2) Louvre, Cabinet des Dessins, Nr.20.666
240:357 mm
F.II, 94 a, Pl.110
Aus der kaum übersehbaren Literatur zu dem verlorenen Werk Rogers seien hier nur die wichtigsten Titel zitiert:
F.Winkler 1913, S.81 ff
J.Destrée 1914–19, S.5 ff
Th.Musper 1948, S.49 f
J.Maquet-Tombu 1949, S.3
E.Panofsky 1953, S.266, Anm.3 (S.465)
M.Sonkes 1969, C 23, S.124 ff, mit vollständiger Bibliographie
L.van Caster-Guiette 1970, S.298
Katalog Löwen 1971, BB1, S.316
M.Davies 1972, S.101 f
Die Zuschreibung an Vrancke van der Stockt erfolgte zuletzt durch F.Winkler 1965, S.84.

3) The Institute of Arts Nr.61.164; 86:137,5 cm
F.II, Add.139, Pl.110

4) J.Destrée 1914–19, S.3 ff

5) N.Verhaegen 1962, S.64 ff

6) E.Panofsky 1953, S.266, Anm.3 (S.465), denkt daran, daß die Komposition von Roger als Vorlage für einen Bildhauer entworfen wurde.

7) L.van Caster-Guiette 1970, S.300:
"le peintre y avait déjà quelque sorte pensé en sculpteur."

8) F.Winkler 1913, S.81 ff

9) Museo Nazionale Nr.8
F.II, 94b, Pl.110

10) F.Winkler 1913, S.85
Photo: RKD

11) F.Winkler 1913, S.86

12) Aus der Auktion Klinkosch, Wien 2.4.1899, Nr.16
F.II, 94c, Photo der Radierung von Ziegler nach diesem Bild im RKD

13) F.II, 94d, Pl.110
Das Bild wurde 1947 durch Feuer zerstört.

14) Sammlung C.F.Turner
Photo: RKD

15) Sammlung Sir John Twisden
Photo: RKD

16) F.II, Add.202, Pl.132

17) Staatliche Museen, Kupferstichkabinett Nr.17694
M.Sonkes 1969, C.24, S.140, Pl.XXXIIb

18) Städelsches Kunstinstitut Nr.1790
M.Sonkes 1969, C.18, S.124 f, Pl.XXVIIIb

19) Siehe oben Kapitel II.5.a) 'Der Kupferstich des Bandrollen-Meisters'

20) F.II, 11, Pl.18

21) F.II, 96, Pl.111

22) Wenn M.Sonkes 1969, S.125, in dieser Gruppe eine Entlehnung aus dem Wiener Triptychon (F.II,11, Pl.18) zu erkennen glaubt, irrt sie, da die ausgestreckten Arme Mariens, der gesenkte Kopf Johannes' wie auch seine Fußstellung nicht mit dem Wiener, wohl aber mit dem genannten Bild übereinstimmen.

23) Aufbewahrungsort und Maße des Bildes waren nicht zu ermitteln.

24) F.II, 25, Pl.45

25) F.II, 15, Pl.33

26) Der gleiche Madonnentypus wie in Antwerpen erscheint auch auf einem Altar in Chantilly (F.II, 88, Pl.107)

27) F.II, 93, Pl.109
Die Autorschaft des Altärchens ist nicht abschließend geklärt (siehe dazu zuletzt M.Davies 1972, S.69 ff, besonders S.71), an der Nähe zu Roger besteht jedoch kein Zweifel.

28) S.Giorgio Vecchio; 103:72 cm
Primitifs Flamands II, 3 'Sicilie', Nr.1, S.7 ff, Pl.I

29) F.II, 71a, Pl.99

30) Eine Verbindung zur Madonna des Antwerpener Altares (F.II, 16, Pl.34) wie sie in Primitifs Flamands II, 3 'Sicilie', S.8, angenommen wird, vermag nicht zu überzeugen.

31) F.II, 11, Pl.18 f

32) F.VIa, 3, Pl.10 und 6, Pl.23

33) Staatliche Kunstsammlungen Nr.800
F.II, 90, Pl.108

34) F.Winkler 1913, S.86

35) F.II, 90, S.78

36) F.II, 11, Pl.18 f

37) Nr.1886
F.II, 91, Pl.108
Die Tafel trägt am unteren Rand ein falsches Dürer-Monogramm und die Jahreszahl 1513.
Wieder irrt Friedländer (F.II, 91, S.78), wenn er in Magdalena eine Übernahme aus der Kreuzabnahme im Prado erkennt.

38) F.Winkler 1913, S.87

39) F.II, 16, Pl.34

40) F.II, 68, Pl.95

41) Vergleiche dazu:
F.VIb, 170, Pl.185;
185, Pl.196;
194, Pl.201

42) Gerard David, den E.Panofsky 1953, S.351: "One of the earliest, and certainly most important of this revival," des Rückgriffs auf die großen Meister der ersten Jahrhunderthälfte, nennt, malte auch selbst nach Roger.
Zwei Kreuzigungen, F.VIb, 187, Pl.198 und 188, Pl.198, führen diese Beziehungen vor Augen.
Friedländer schreibt zu Nr.187:
"The Pannel in Philadelphia ... follows Rogier's altarpiece at Vienna with surprising fidelity."
(F.VIb, S.84)

43) John Herron Art Museum Nr.247
Photo: RKD

44) Johannes und Maria stammen aus Rogers Wiener Kreuzigung (F.II, 11, Pl.19).

45) Sammlung Horne; zugeschrieben an M.Coffermans; Maria und Johannes nach der Wiener Kreuzigung (F.II, 11, Pl.19)

46) National Gallery, Nr.6265
F.II, 20, Pl.40
Primitifs Flamands I, 11, London III, Nr.130, S.52 ff

47) Sammlung Nicola Leotta
Primitifs Flamands II, 3, 'Italie I', Nr.24, S.39, Pl.XVIII

48) Dahlem, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Nr.526a
F.II, 20b, Pl.41
Eine zweite Fassung befindet sich in Madrid im Prado Nr.2540, F.II, 20d, Pl.41

49) Musées Royaux des Beaux-Arts, Nr.516
F.II, 20a, Pl.41

50) Siehe dazu:
Primitifs Flamands I, 11, 'London III', S.55 ff

51) The Walters Art Gallery Nr.37.289

52) F.II, 20b, d

53) F.II, 20a

II. 7. Rückgriffe

1) Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.537
Die Mitteltafel mißt 134:97,5 cm
F.X, 1, Abb. 1-3

2) Zum Künstler allgemein siehe zuletzt:
F.Winkler 1959 mit weiteren Nachweisen

3) Die Wappen auf dem Mittelbild weisen ihn als den Haarlemer Schöffen Albert van Adrichem aus.
Siehe F.X, 1, S.119

4) Siehe dazu:
J.Braun 1943, Sp.385 f
K.Künstle 1926, S.355
L.Réau III, 2, S.765 f

5) Siehe G.Schiller I, Abb.198, 199, 202-204

6) Siehe dazu oben Kapitel I.1.a) 'Beschreibung'

7) So etwa F.X, S.18:
"Was die Mitteltafel betrifft, suchte er Hilfe bei einem zeitlich weit zurückliegenden Vorbilde, nämlich bei Rogiers Escorial-Tafel."
G.van der Osten-Vey 1969, S.161:
"Mostaert remained more or less indebted to Roger's Deposition."
H.Gerson 1950, S.17:
"Mostaert volgt hier het schema, dat Rogier van der Weyden heeft vastgesteld."

8) L.van Puyvelde 1963, S.312

9) F.II, 46, Pl.68

10) Ob Mostaert das um 1520 in Löwen befindliche Original oder eine Kopie, die er möglicherweise für ein Werk von Rogers Hand hielt, gekannt hat, ist nicht zu klären.
Siehe dazu F.X, S.18

11) Wallraf-Richartz-Museum Nr.422; 87,5:63,5 cm
Katalog Köln 1969, Nr.422, S.79 f, Abb.81

12) Aus der Gestik der Hände ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ein Selbstporträt des Malers zu schließen, zumal da der gleiche Kopf mit dem charakteristischen Hut ebenfalls rechts im Hintergrund auf dem namengebenden Altar in Brügge erscheint (Abb.75).
Katalog Brügge 1969, Nr. 29, S.75

13) Vergleiche die entsprechende Gestalt in der Bissingschen Kreuzabnahme (Abb.58). Zur knienden Magdalena vergleiche auch oben Kapitel II.6.

14) F.Winkler 1924, S.375:
"er ist da am besten, wo er sich an Massys anlehnt."
F.IX, S.97:
"Seiner Typik nach kommt er von Quentin Massys nicht los."
Katalog Köln 1969, S.79:
"Schwächerer Nachfolger des Quentin Massys, von dem er hauptsächlich beeinflußt ist."

15) F.Winkler 1913, S.87
W. bemerkte zwar die Verbindung Magdalenas mit der verlorenen Grabtragung, übersah aber merkwürdigerweise die viel offensichtlichere Beziehung zur Kreuzabnahme.

16) The Metropolitan Museum of Art Nr.17.187 A-C
Katalog New York 1947, S.81 f
Katalog Brügge 1969, Nr.30, S.75 f

17) F.II, 97 a-d, Pl.112
Eine Vermittlung des Rogerschen Themas durch Massys ist nicht auszuschließen, da eine ihm zugeschriebene Kreuzabnahme in Madrid, Sammlung Lázaro (F.VII, 61, Pl.59) ebenfalls Roger kopiert.

18) Sint Jakobskerk
Katalog Brügge 1969, Nr.31, S.76 ff
Das Gebäude im Hintergrund geht wohl auf die Darstellung Alt-St.Peters im Roger zugeschriebenen Traum des Papstes Sergius (F.II, 19, Pl.39) zurück. Als Bindeglied ist möglicherweise eine Tafel im Escorial anzusehen (F.II, 83, Pl.106), die ihrerseits auf Roger fußt.
Vergleiche dazu auch M.Davies 1972, S.83

19) F.II, 38, Pl.61

20) Louvre, Nr.2737, 220:214 cm
A.Stange, Verzeichnis I, Nr.248, S.83 mit Nachweis der wichtigsten Literatur
A.Stange V, S.64, Abb.134

21) Siehe dazu:
K.vom Rath 1941, S.74
Katalog Köln 1961, Nr.32, S.104 f, Abb.70-72

22) A.Stange V, S.64

23) P.Pieper in Katalog Köln 1961, S.32 f

24) K.vom Rath 1941, S.74

25) H.Reiners 1925, S.190

26) E.Firmenich-Richartz 1900, S.11

27) Charakteristisch für solche Äußerungen ist etwa A.Stange V, S.64, der lediglich sagt, daß die Tafel "dem Vorbilde der Komposition Rogiers" folge.

28) Siehe dazu etwa H.Reiners 1925, S.195 ff:
"Die Überhöhung im Mittelteil ist anscheinend hier zum erstenmal in der Kölner Schule gegeben. In den Niederlanden war sie längst gebräuchlich und auch am Niederrheine schon zu finden. Der Kölner kann sie aus den Niederlanden direkt übernommen haben, sie könnte ihm auch durch einen der niederländischen Schnitzaltäre, wie sie zu seiner Zeit schon am Niederrhein zu finden waren, übermittelt sein."

29) P.Pieper in Katalog Köln 1961, S.33

30) Noch in zwei anderen Werken griff der Maler diese Form auf, in der Kleinen Kreuzabnahme (A.Stange, Verzeichnis I, 247) und im Kölner Kreuzigungsaltar (A.Stange, Verzeichnis I, 254).

31) Diese Lösung ist eine der beiden möglichen 'Korrekturen' des Rogerschen Reliefs unter Beibehaltung des Goldgrundes.

32) Durch sein leicht negroides Gesicht und das um den Kopf geknotete Tuch, dessen Enden wie im Winde flattern, ruft er die Erinnerung an Rogers entsprechende Gestalt wach.

33) P.Pieper in Katalog Köln 1961, S.33

34) P.Pieper in Katalog Köln 1961, S.33

35) Siehe dazu oben Kapitel I.2.c) 'Nikodemus'

36) F.II, 46, Pl.68
Eine andere Wiederholung derselben Gestalt findet sich auf dem Melbourner Altar des Meisters der Katharinenlegende (F.IV, 49, Pl.52; Katalog Brügge 1969, Nr.45, S.238)

37) F.II, 15, Pl.32
Zur außerordentlichen Wirkung dieser um 1445 entstandenen Komposition sagt Friedländer: "In its simple, concentrated design, a highly characteristic invention of the master." (F.II, S.63)

38) H.Reiners 1925, S.195

39) Vergleiche:
G.Millet 1960, Figg.502, 506, 511 und
G.Schiller II, S.180

40) So etwa Duccio, G.Millet 1960, Fig.503

41) Zu weiteren Beziehungen des Malers zur südniederländischen Kunst siehe F.Baudouin 1961

42) Die von vorn ans Kreuz gestellte Leiter, die Joseph von Arimathia mit dem Rücken zum Kreuz herabsteigt, wie sie Campin in die niederländische Malerei einführte, sollte schnell eine große Verbreitung finden.
So greift Bouts auf diese Formel zurück (F.III, 2, 2a, Pl.3-5; W.Schöne 1938, Kat.3, S.79 ff; Primitifs Flamands I, 6, Nr.95, S.36 ff).

Noch um die Jahrhundertwende, bei David, ist sie lebendig (F.VIb, 192, Pl.200).
Die Verarbeitung dieses Themas durch Roger reflektiert eine Tafel seines Nachfolgers im Amte des

Brüsseler Stadtmalers, Vrancke van der Stockt, in München (F.II, 95, Pl.111; E.Panofsky 1953, S.266, Anm.3 (S.465); Katalog Nürnberg 1971, Nr.203, S.117; Katalog Löwen 1971, BS/1, S.149; F.Winkler 1913, S.89 ff). Diese Komposition sollte besonders auf die deutsche Kunst einigen Einfluß ausüben.
Siehe dazu Katalog Nürnberg 1971, Nr.203, S.117, mit Verweis auf Wolgemut.
In der Kölner Malerei ist der Einfluß auf den Meister der Lyversbergschen Passion offensichtlich (A.Stange, Verzeichnis I, Nr.199, S.69; A.Stange V, S.38, Abb.86).

43) Zürich, 19.8.1909, Nr.10
Die Maße des Bildes sind unbekannt.

44) Vergleiche:
F.IV, 72, Pl.67
Katalog Brügge 1969, Nr. 53, S.116

45) F.IV, 51, Pl.55

46) F.VIb, Supp.253, Pl.251

47) Siehe die Triptychen in Granada und Valencia
F.III, 2, 2a, Pl.4 f

48) Siehe dazu oben Anm.42

49) F.II, 59a, Pl.86

50) F.VIb, 192, Pl.200

51) F.III, 53, Pl.66

52) F.II, 68, Pl.95
Die Zuschreibung des Bildes an Campin ist umstritten.
Siehe dazu:F.II, S.43; E.Panofsky 1953, S.298 f.
Aber selbst wenn es nicht von Campins Hand sein sollte, ist es doch: "eine gute, alte aber weder mit Campin noch mit Roger zeitgleiche Nachahmung." (M.Davies 1972, S.108)

53) Vergleiche oben Kapitel II.6. 'Exkurs als Einführung zum folgenden Kapitel:Der Eklektizismus in der Nachfolge Rogers'

54) Versteigerung Pelletier, 3.12.1930, Nr.5
Heutiger Aufbewahrungsort und Maße sind unbekannt.

55) F.II, 94a, Pl.110

56) Ein Zwischenglied in dieser Entwicklung stellt möglicherweise der Joseph von Arimathia des Meisters der Katharinen-Legende dar (F.VI, 51, Pl.55).

57) F.II, 53, Pl.76
Eine Vorstufe dazu mag die Magdalena der frühen Seilernschen Grablegung sein (F.II, Add.147, Pl.141).

58) F.II, 16, Pl.34

59) F.II, 38, Pl.61

60) F.II, 22, Pl.43

61) F.III, 18, Pl.27 und bes. 32

62) Siehe etwa:
F.III, 8, Pl.16;
12, Pl.20;
18, Pl.32;
33, Pl.48, 49

63) F.VIb, 192, Pl.200

64) F.III, 2, 2a, Pl.4, 5

65) Ein Predellenbild eines Marienaltares, der sich in den Museen von Lissabon und Evora in Portugal befindet (F.IV, Add.146, Pl.121), wiederholt diese Komposition beinahe detailgetreu. Der Gedanke an ein gemeinsames Vorbild ist deshalb nicht auszuschließen.
Da die wiederholten Bitten um Übersendung einer Photographie keinerlei Erfolg hatten, war eine genauere Beurteilung nicht möglich.

66) A.Stange, Verzeichnis I, 825, S.247
Die Maße des Mittelbildes betragen 184,5:184,5 cm

67) W.Medding 1938

68) Siehe dazu:
W.Medding 1938, S.120 ff
A.Stange VI, S.136 ff

69) W.Medding 1938, S.132

70) Auch Th.Musper 1948, S.28, J.Maquet-Tombu 1949, S.15, Anm.1, und R.Tovell 1955, S.20, schließen sich dieser Deutung an.

71) Katalog Corvey 1966, II, Nr.112, S.414 ff

72) E.Panofsky 1953, S.266, Anm.3 (S.465):
"And to make him (Roger) responsible for the design of a 'Descent from the Cross' in the village Church of Niederwaroldern not far from Cassel in Central Germany seems almost sacrilegious to this writer."

73) Musées Royaux d'Art et d'Histoire Nr.868

74) Vergleiche die Abbildungen 77 und 79

75) Katalog Bonn 1967, Nr.52-63, S.192 ff

76) F.VIb, Supp.253, Pl.251

77) Museum Mayer van den Bergh Nr.128; 57,3:56,2 cm
Katalog Antwerpen 1967, Nr.128, S.126

78) Siehe dazu etwa:
L.van Puyvelde 1963, S.9 ff
Vergleichbare Endpunkte der Entwicklung zeigen die Kreuzabnahme Gossaerts in Leningrad (F.VIII, 18, Pl.16; Katalog Rotterdam-Brügge 1965, Nr.13, S.113 ff) und ein Teppich im Besitz des spanischen Staates (J.Destrée II, 1930, Pl.62).

II. 8. Erinnerungen

1) A.Stange V, S.34

2) Wallraf-Richartz-Museum Nr.136; 144:99 cm
A.Stange, Verzeichnis I, Nr.176, S.64
A.Stange V, S.33 f, Abb.65

3) Zur Attribution und unterschiedlichen Entstehungszeit von Mittelbild und Flügeln siehe
A.Stange V, S.33

4) F.II, 94a, Pl.110

5) Wahrscheinlich erlernte er seine Kunst in den Niederlanden.
Siehe dazu:
A.Stange, Verzeichnis I, S.61
A.Stange V, S.28:
"Es bedarf keiner ausführlichen Beweisführung, daß der Meister des Marienlebens Schüler von Rogier van der Weyden und Dierick Bouts war."

O.H.Förster 1926, S.168, betont die mit zunehmender Reife stärker werdende Hinwendung zu Roger.

6) F.III, 3, Pl.7

7) F.I, S.88, Pl.93

8) F.I, S.85, Pl.84

9) Die Abhängigkeit besonders des Brüsseler Bildes von Rogers Kreuzabnahme wurde häufig betont.
Siehe dazu besonders:
O.Pächt 1926, S.155 ff
E.Panofsky 1953, S.309
F.I, S.88

10) Daß die Erfindung des Petrus Christus für den Kölner wirksam werden konnte, zeigen Kopien, die ihre Verbreitung belegen.
Eine Kopie des New Yorker Bildes befindet sich in Hormaza, Spanien (C.R.Post IV, 1, 1933, S.29, Fig.2; Primitifs Flamands II, 2, 'Espagne', Nr.81, S.32 f, Pl.XXI).

Auch eine geschnitzte Gruppe in Utrecht folgt seinem Vorbild (Katalog Utrecht 1962, Nr.88, S.66 f, Abb.40).

11) Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek, Nr. 37 a; 129:100 cm
A.Stange, Verzeichnis I, Nr.265, S.91
A.Stange V, S.80, Abb.158
Katalog Köln 1970, Nr.24, Abb.18
Nach Stange ist das Bild spätestens 1485 entstanden.

12) Die Kenntnis Rogers, ob direkt oder durch Vermittlung, ist dem Maler keineswegs abzusprechen. Der Kopf des Joseph von Arimathia ist dem des Nikodemus der verlorenen Grabtragung überraschend ähnlich (F.II, 94a, Pl.110).
In einer Kölner Beweinung (A.Stange, Verzeichnis I, Nr.267; A.Stange V, S.80 f, Abb.157) ist die Maria Magdalena der Kreuzabnahme wiederverwandt.
In der Brüsseler Gregorsmesse (A.Stange, Verzeichnis I, Nr.276; A.Stange V, S.84, Abb.163) ist der Zentralraum im Hintergrund nach dem rechten Flügel von Rogers damals in Köln befindlichem Columba-Altar kopiert (F.II, 49, Pl.72).

II. 9. Überblick: Sonstige Formen des Nachlebens

1) Musées Royaux des Beaux-Arts, Nr.598; 33:26 cm
F.II, 3n
F.Winkler 1913, S.164
Im Katalog Brüssel 1959, Nr.598, S.35, wird die Tafel ohne Angabe von Gründen oder Verweise Colijn de Coter zugeschrieben. Diese Zuweisung wird weder durch F.IV noch J.Maquet-Tombu 1937 bestätigt.

2) Musées Royaux des Beaux-Arts, Nr.517;
47,5:30,7 cm
F.II, 3m
F.Winkler 1913, S.164

3) 52:43 cm
Katalog Löwen 1971, Nr.LS/23, S.239 f

4) Manchester, Erben Lord Egerton of Tatton
Photographien im RKD

5) Museo Lázaro-Galdiano
F.II, 31

6) Alt St.Peter
A.Stange, Verzeichnis II, Nr.145, S.46
A.Stange VII, S.30, Abb.59

7) Louvre, Nr.RF 1482
F.IV, 90, Pl.85
Primitifs Flamands I, 5, 1, 'Louvre' Nr.87, S.73 ff, Pl.XCV;
J.Maquet-Tombu 1937, S.20 ff, Pl.III:
"Copie libre d'ailleurs: l'attitude seule vient de Roger, les riches vêtements sont l'apport personnel de Colijn de Coter."

8) Museum der Schönen Künste Nr.5199
F.IV, 96, Pl.89
J.Maquet-Tombu 1937, S.34 f, Pl.VII
S.Urbach 1971, Nr.37

9) Slg. Baron Thyssen-Bornemisza
A.Stange, Verzeichnis I, Nr.387, S.121 f
A.Stange VI, S.58 f, Abb.100
H.Kisky 1952, S.201 ff, Abb.75

10) Katalog Essen 1968, Nr.286
I.Achter 1960, S.207 ff, bes. S.243 ff, Abb.254

11) R.Nissen 1938, S.139 ff, Abb.98
H.Appel 1972, S.65 ff, Abb.23
A.Stange, Verzeichnis I, Nr.384, S.119 f
A.Stange VI, S.59 f, Abb.102

12) The Walters Art Gallery Nr.61.147, 61.148
R.A.Koch 1947
L.van Caster-Guiette 1970, S.297 ff

13) M.Voegelen 1923, S.121 ff

14) Eine umfassende Behandlung dieses Bereiches stellt die 1971 angekündigte Kölner Dissertation von Helga Puchmayr: 'Niederländische Schnitzaltäre und Roger van der Weyden' in Aussicht.

15) Musée Royal des Beaux-Arts, Nr.245; 260:273 cm
F.VII, 1, Pl.2

16) F.Winkler 1924, S.201
K.G.Boon 1942, S.22, rechnet daneben mit einer Erinnerung an Petrus Christus, die in der Anordnung Mariens und Johannes' hinter dem Leichnam in der Tat spürbar wird.

17) Siehe dazu etwa H.Roosen-Runge 1940, S.129:
"Im Mittelbild entwickelt Metsys wie auch in der Mitteltafel des Annenaltares das Bildgefüge wie in einem Relief in einem schichtenmäßigen Aufbau."

18) M.Dvorak 1924, S.208 f

19) Das Original ist verloren, jedoch durch eine Reihe von Kopien überliefert. Es ist nach F.Winkler 1964, S.127 f, "die am häufigsten kopierte Schöpfung des 15. Jahrhunderts, doch scheinen die über 30 erhaltenen Exemplare mit einer Ausnahme alle dem späteren 16. Jahrhundert anzugehören."
Zu den Kopien siehe neben Winkler auch:
F.IV, 23 a-f, Pl.36, 37
J.Destrée 1914, S.47
Am besten ist die Komposition wohl durch eine P.Bruegel d.Ä. zugeschriebene Zeichnung in Wien überliefert.
Siehe dazu F.Winkler 1964, S.129, Abb.95

20) F.Winkler 1964, S.132

21) Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.559; 87:108 cm F.VIII, 86, Pl.83 (dort mit falscher Inventarnummer)

22) L.van Puyvelde 1963, S.325 f

23) J.Lavalleye 1953, S.186

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1) Madrid, Museo del Prado Nr.2825
Roger van der Weyden, Kreuzabnahme
Photo: Prado

2) Dijon, Museum
Jacques de Baerze, Altar aus der Chartreuse de Champmol
Photo: Th.Müller 1966, Pl.16

3) Hakendover, Saint-Sauveur
Schnitzaltar
Photo: Katalog Detroit 1960, Nr.69-70, S.234

4) Dortmund, St.Reinoldi
Schnitzaltar
Photo: Th.Müller 1966, Pl.19

5) Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire
Grabmonument des Jehan Fievés
Photo: Th.Müller 1966, Pl.68

6) Madrid, Museo del Prado Nr.2825
Roger van der Weyden, Kreuzabnahme, Detail
Photo: H.Beenken 1951, Tf.44

7) New York, The Metropolitan Museum of Art Nr.3392 A
Hubert van Eyck (?), Kreuzigung, Detail
Photo: L.Brand Philip 1971, Fig.160

8) Florenz, Museo Nazionale Bargello,
Coll. Carrand Nr.2038
Kreuzigung
Photo: P.A.Lemoisne 1931, Tf.20

9) Paris, Bibl.nat.lat.18014 fol.94 v
Passions-Meister, Beweinung Christi
Photo: M.Meiss 1969, Fig.113

10) Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts Nr.260
Simone Martini, Kreuzabnahme
Photo: G.Paccagnini o.J., Pl.14

11) Liverpool, Walker Art Gallery Nr.39
Robert Campin (Kopie), Kreuzabnahme
Photo: Walker Art Gallery

12) Paris, Louvre Nr.3155
Parament de Narbonne, Detail
Photo: P.A.Lemoisne 1931, Tf.14

13) Paris, Musée de Cluny
Mitra
Photo: P.A.Lemoisne 1931, Tf.16

14) New York, The Metropolitan Museum of Art,
The Cloisters
Jean Pucelle, Grablegung aus dem Stundenbuch
der Jeanne d'Evreux
Photo: K.Morand 1962, Pl.Xa

15) Siena, Museo dell'Opera del Duomo
Duccio, Beweinung Christi von der Rückseite der
Maestà
Photo: E.Carli 1961, Tf.52

16) Berlin, Staatl.Museen, Preußischer Kulturbesitz
Nr.1635B
Ugolino da Siena, Grablegung Christi
Photo: C.H.Weigelt 1930, Tf.35b

17) Florenz, Baptisterium
Beweinung Christi
Photo: F.Bologna 1964, Tf.91

18) Pisa, Baptisterium
Niccolo Pisano, Kreuzigung
Photo: G.Swarzenski 1926, Tf.8

19) Siena, Dom
Niccolo Pisano, Kreuzigung
Photo: G.Swarzenski 1926, Tf.33

20) Padua, Arenakapelle
Giotto, Kreuzigung
Photo: M.v.Nagy 1962, Nr.32

21) Assisi, S.Francesco, Unterkirche
Giotto (Schule ?), Kreuzigung
Photo: M.Gosebruch 1970, Tf.149

22) S.Gimignano, Collegiata
Barna, Kreuzigung
Photo: M.Meiss 1951, Fig.92

23) Padua, S.Giorgio
Altichiero, Kreuzigung
Photo: L.Bronstein 1932

24) Paris, Bibl.nat.lat.18014, fol.89 v
Passions-Meister, Kreuzigung
Photo: M.Meiss 1969, Fig.111

25) Siena, Museo dell'Opera del Duomo
Duccio, Kreuzigung von der Rückseite der Maestà
Photo: M.Meiss 1969, Fig.339

26) Paris, Bibl.nat.lat.18014, fol.239
Pseudo-Jacquemart, Kreuzigung
Photo: M.Meiss 1969, Fig.172

27) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts
Kreuzigung
Photo: M.Meiss 1969, Fig.443

28) Torri in Sabina, S.Maria in Vescovio
Kreuzigung
Photo: G.Matthiae o.J., II, Fig.203

29) Brüssel, Bibl.Royale, ms 11060-1p 194
Jacquemart und Gehilfe, Kreuzabnahme
Photo: M.Meiss 1969, Fig.196

30) Baltimore, Walters Art Gallery Nr.5352
Kreuzigung
Photo: Katalog Baltimore 1962, Pl.CXI

31) New York, Privatbesitz
Beweinung
Photo: M.Meiss 1968, Nr.310

32) Cambridge Mass., Fogg Museum
Ambrogio Lorenzetti, Nachfolge, Kreuzigung
Photo: G.Rowley 1959, Fig.100

33) Toulouse, Musée des Augustins
Zwei Apostel
Photo: H.Fillitz 1969, 279c

34) Aachen, Dom, Ambo
Bacchus
Photo: W.F.Volbach 1952, Tf.24

35) Burgos, S.Domingo, Kreuzgang
Christus und Thomas
Photo: H.Fillitz 1969, Nr.293

36) St.Denis
Verlorene Gewändefiguren des Westportales nach Montfaucon
Photo: W.Sauerländer 1970, Abb.2, S.64

37) Chartres, Portail Royal
Moses
Photo: E.Houvet, Pl.8

38) Chartres, Portail Royal
Musikant
Photo: E.Houvet, Pl.74

39) Paris, Notre-Dame, Annenportal
Archivolte
Photo: W.Sauerländer 1970, Abb.41

40) Senlis, Notre-Dame, Westportal
Gewändefiguren
Photo: W.Sauerländer 1970, Abb.43

41) Tournai, Kathedrale, Westliche Vorhalle
Prophet
Photo: eigene Aufnahme

42) Berlin, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz
Apostel
Photo: Katalog Berlin 1966, Tf.21

43) Escorial
M.Coxcie, Kreuzabnahme
Photo: Mas Barcelona

44) Berlin Ost, Staatl.Museen Nr.534
Kreuzabnahme
Photo: Staatliche Museen Berlin

45) Madrid, Museo del Prado Nr.1894
Kreuzabnahme
Photo: Prado

46) Löwen, St.Peter
Edelheer-Altar
Photo: A.C.L.

47) Basel, Öffentliche Kunstsammlung Nr.637
Kreuzabnahme
Photo: Öffentliche Kunstsammlung Basel

48) Unbekannter Ort, ehem. Slg.Warren-Codrington
Kreuzabnahme
Photo: RKD

49) Unbekannter Ort
Kreuzabnahme
Photo: RKD

50) Philadelphia, John G.Johnson Collection Nr.373
Joos van Cleve, Kreuzabnahme
Photo: John G.Johnson Collection

52) Veste Coburg, Kunstsammlungen, Nr.VII, 64, 43
Cornelis Cort, Kreuzabnahme
Photo: Kunstsammlung Veste Coburg

53) Utrecht, Aartbisschoppelijk Museum Nr.101
Kreuzabnahme
Photo: Aartbisschoppelijk Museum

54) Unbekannter Ort
Kreuzabnahme
Photo: RKD

55) Wunstwezel, O.L.Vrouwe Kerk
Kreuzabnahme
Photo: RKD

56) Hamburg, Kunsthalle
Bandrollen-Meister, Kreuzabnahme
Photo: Kunsthalle

57) Douai, Museum Nr.283
Kreuzabnahme
Photo: Museum

58) ehem. München, Slg.v.Bissing
Kreuzabnahme
Photo: H.Nasse 1910, Tf.VIII

59) Madrid, Museo del Prado Nr.2723
M.Coffermans, Altar
Photo: Prado

60) Unbekannter Ort
M.Coffermans, Passions-Triptychon
Photo: Ruiz-Vernacci, Madrid

61) Madrid, Slg.Joaquin Payá
Kreuzabnahme
Photo: Primitifs Flamands II, 1, Pl.XVII

62) Madrid, Slg.Comte de Alcubierre
Kreuzabnahme
Photo: Primitifs Flamands II, 2, Pl.XVII

63) Wroclaw, Museum
Kreuzabnahme
Photo: RKD

64) Paris, Louvre, Cabinet des Dessins Nr.20.666
Vrancke van der Stockt, Grabtragung
Photo: M.Sonkes 1969, Pl.XXIX

65) Detroit, The Institute of Arts Nr.61.164
Grabtragung
Photo: N.Verhaegen 1962

66) Berlin, Staatl.Museen, Kupferstichkabinett Nr.17694
Zwei Frauen aus einer Grabtragung
Photo: M.Sonkes 1969, Pl.XXXIIb

67) Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut Nr.1790
Kreuzigung
Photo: M.Sonkes 1969, Pl.XXVIIIb

68) Spanische Privatsammlung
Kreuzigung
Photo: RKD

69) Caltagirone, Sizilien, S.Giorgio Vecchio
Vrancke van der Stockt, Gnadenstuhl
Photo: RKD

70) Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Nr.800
Kreuzigung
Photo: J.Destrée II, 1930, Pl.26

71) Madrid, Museo del Prado Nr.1886
Kreuzigung
Photo: Prado

72) Baltimore, The Walters Art Gallery Nr.37.289
Pietà
Photo: Walters Art Gallery

73) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.537
Jan Mostaert, Kreuzabnahme
Photo: ACL

74) Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr.422
Maître de Saint-Sang, Kreuzabnahme
Photo: Rheinisches Bildarchiv

75) Brügge, Hl.Bloedmuseum
Maître du Saint-Sang, Beweinung
Photo: Katalog Brügge 1969, Nr.29

76) Paris, Louvre Nr.2737
Bartholomäus-Meister, Kreuzabnahme
Photo: Service de Documentation Photographique

77) Unbekannter Ort
Kreuzabnahme
Photo: RKD

78) Unbekannter Ort
Kreuzabnahme
Photo: RKD

79) Unbekannter Ort
Kreuzabnahme
Photo: RKD

80) Niederwaroldern, ev.Pfarrkirche
Kreuzabnahme
Photo: Katalog Corvey 1966, II, Abb.144

81) Brüssel, Musées Royaux d'Art et d'Histoire Nr.868
Kreuzabnahme
Photo: ACL

82) Zülpich, kath.Kirche
Kreuzabnahme
Photo: Katalog Bonn 1967, Nr.58, S.194

83) Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh Nr.128
Kreuzabnahme
Photo: ACL

84) Köln, Wallraf-Richartz-Museum Nr.136
Meister des Marienlebens, Kreuzabnahme
Photo: Rheinisches Bildarchiv

85) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.139
Petrus Christus, Beweinung
Photo: F.I, Pl.93

86) München, Bayer.Staatsgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, Nr. 37a
Meister der Heiligen Sippe
Photo: Bayer.Staatsgemäldesammlungen

87) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.598
Kopf des Johannes
Photo: ACL

88) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.517
Kopf der Maria Cleophas
Photo: ACL

89) Budapest, Museum der Bildenden Künste Nr.5199
Colijn de Coter, Maria Magdalena
Photo: S.Urbach 1971, Nr.37

90) Baltimore, The Walters Art Gallery Nr.61.148
Fragment einer Kreuzabnahme
Photo: Walters Art Gallery

91) Baltimore, The Walters Art Gallery Nr.61.147
Fragment einer Kreuzabnahme
Photo: Walters Art Gallery

92) Antwerpen, Musée Royal des Beaux-Arts Nr.245
Quinten Massys, Beweinung
Photo: F.VII, Pl.2

93) Wien, Albertina
P.Bruegel d.Ä. (?), Kreuzabnahme
Photo: F.Winkler 1964, Abb.95

94) Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts Nr.559
B.von Orley
Photo: F.VIII, (deutsche Ausgabe), Tf.LXX

LITERATURVERZEICHNIS

ACHTER, Irmingard — Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altares, jetzt in der kath. Pfarrkirche zu Rheinberg
in:
Jahrbuch der rheinischen Denkmalpflege XXIII, 1960, S.207 ff

ALVAREZ CABANAS, A. — Las Copias de el Descendimiento de Roger van der Weyden
in:
Religion y Cultura XVIII, 1932, S.210 ff

APPEL, Heinrich — Studien zur niederrheinisch-kölnischen Plastik der Spätgotik II. Ein kölnischer Schnitzaltar in Kornelimünster
in:
Wallraf-Richartz-Jahrbuch, XXXIV, 1972, S.45 ff

AURENHAMMER, Hans — "Andachtsbild"
in:
Lexikon für Theologie und Kirche I, Sp.504 f
Freiburg 1957

v.BALDASS, Ludwig — Joos van Cleve - Der Meister des Todes Mariae
Wien 1925

v.BALDASS, Ludwig — Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf
Wien 1946

v.BALDASS, Ludwig — Jan van Eyck
Köln 1952

BANDMANN, Günter — Tempel von Jerusalem
in:
E.Kirschbaum, Lexikon der Christlichen Ikonographie IV, 1972, Sp.255 ff

BAUDOUIN, Frans — Der Meister des Bartholomäusaltares und die südniederländische Malerei des 15. Jahrhunderts in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXIII, 1961, S.353 ff

BEENKEN, Hermann — Rogier van der Weyden und Jan van Eyck in: Pantheon XXV, 1940, S.129 ff

BEENKEN, Hermann — Hubert und Jan van Eyck München 1941

BEENKEN, Hermann — Rogier van der Weyden München 1951

BIERENS DE HAAN, J.C.J. — L'oeuvre gravé de Cornelis Cort Den Haag 1948

BLUM, André — Une Interprétation de la "Descente de Croix" de Roger van der Weyden au XVe siècle in: Gazette des Beaux-Arts LXV, II, 1923, S.107-110

BOCK, Franz — Memling-Studien Düsseldorf 1900

BOLOGNA, Ferdinando — Die Anfänge der italienischen Malerei Dresden 1964

BOON, K.G. — Quinten Massys 2.Aufl.Amsterdam 1942

BOTTARI, Stefano — Saggi su Nicola Pisano Bologna 1969

BRAND PHILIP, Lotte — The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck Princeton 1971

BRAUN, Joseph — Tracht und Attribut der Heiligen in der Deutschen Kunst Stuttgart 1943

BRAUNFELS, Wolfgang — Nimbus und Goldgrund
in:
Das Münster III, 1950, S.321 ff

BRONSTEIN, Leo — Altichiero
Paris 1932

BURCKHARDT, Jacob — Die Kunstwerke der belgischen Städte
Düsseldorf 1842

BUSH-BROWN, Albert — Giotto: Two problems in the origin of his style
in:
The Art Bulletin XXXIV, 1952, S.42 ff

CARLI, Enzo — Duccio di Buoninsegna
München 1961

van CASTER-GUIETTE, Lucie — Réminiscences Rogériennes dans la sculpture Brabançonne
in:
Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'art
Festschrift Jacques Lavalleye
Löwen 1970

CHATELET, Albert — Roger van der Weyden et Jean van Eyck
in:
Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen 1966, S.7 ff

CROWE J.A. - CAVALCASELLE G.B. — Geschichte der Altniederländischen Malerei
Deutsche Ausgabe von Anton Springer
Leipzig 1875

DAVIES, Martin — Rogier van der Weyden
München 1972

DE JONG, Jan — Architektuur bij de Nederlandsche Schilders vóór de Hervorming
Amsterdam-Mechelen 1934

DEMUS, Otto — The mosaics of Norman Sicily
London 1949

DESTREE, Jules — A Propos de l'influence de Roger van der Weyden sur la sculpture brabançonne in: Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles XXVIII, 1914-19, S.1 ff

DESTREE, Jules — Roger de la Pasture Van der Weyden 2 Bände, Paris-Brüssel 1930

DEUCHLER, Florens — Die Burgunderbeute Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Grandson, Murten und Nancy 1476/77 Bern 1963

DUSSLER, Luitpold — Sebastiano del Piombo Basel 1942

DVORAK, Max — Kunstgeschichte als Geistesgeschichte München 1924

FRIEDLÄNDER, Max J. (zitiert: F.I - XIV) — Early Netherlandish Painting Die Altniederländische Malerei Vol.I-IXa, Leiden 1967-1972 (englischsprachige Neuafulage) Vol.IX-XIV Berlin-Leiden 1931-1937 (deutsche Erstauflage)

FAISON, S.L. — Barna and Bartolodi Fredi in: The Art Bulletin XIV, 1932, S.285 ff

v.FALKE, Otto — Kunstgeschichte der Seidenweberei 2 Bände Berlin 1913

FIERENS-GEVAERT, Hippolyte — Les Primitfs Flamands 4 Bände Brüssel 1908-12

FILLITZ, Hermann — Das Mittelalter I Propyläen Kunstgeschichte Bd.V Berlin 1969

FIRMENICH-RICHARTZ, Eduard — Der Meister des Heiligen Bartholomäus II in: Zeitschrift für Christliche Kunst XIII, 1900

FÖRSTER, Otto H. — Der Linzer Altar und die Frühwerke des "Meisters des Marienlebens" in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch III/IV, 1926/27, S.152 ff

FRINTA, Mojmir S. — The genius of Robert Campin Den Haag-Paris 1966

GERSON, Horst — Van Geertgen tot Frans Hals Amsterdam 1950

GLASER, Curt — Italienische Bildmotive in der Altdeutschen Malerei in: Zeitschrift für Bildende Kunst N.F. XXV, 1913/14, S.145 ff

GOERING, Max — Die Genfer Ausstellung des Prado II Die außerspanischen Werke in: Pantheon XXIV, 1939, S.311 ff

GOSEBRUCH, Martin — Gli affreschi di Giotto nel braccio destro del Transetto e nelle "Vele" centrali della Chiesa Inferiore di San Francesco in: Giotto e i Giotteschi in Assisi. Introduzione di Giuseppe Palumbo, S.129 ff 2. Aufl.Rom 1970

GRAMM, Joseph — Die ideale Landschaft Ihre Entstehung und Entwicklung Freiburg/Brsg.1912

GRIMME, Ernst Günther — Der Aachener Domschatz in: Aachener Kunstblätter XLII, 1972

HOLLSTEIN, F.W.H. — Dutch and Flemish Etchings And Woodcuts ca 1450-1700 Band 1 ff Amsterdam o.J.

HOOGEWERFF, G.J. — Coxie, Michel
in:
Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart VIII, 1913, S.23 f

HOUVET, Etienne — Cathédrale de Chartres
Portail Occidental ou Royal

HULIN DE LOO, Georges — A mysterious Our Lady by Dieric Bouts
in:
The Burlington Magazine VL, 1924, S.56 ff

HUTH, Hans — Künstler und Werkstatt der Spätgotik
Augsburg 1923

JÄHNIG, Karl Wilhelm — Die Darstellung der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in der Altniederländischen Malerei
Diss.phil.Leipzig 1914

KATZENELLENBOGEN, Adolf — The Sculptural Programs of Chartres Cathedral
Baltimore 1959

KELLER, Harald — Giovanni Pisano
Wien 1942

KIRSCHBAUM, Engelbert — Lexikon der Christlichen Ikonographie
Band I-IV
Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1972

KISKY, Hans — Ein Altarfragment aus Bonner Privatbesitz
in:
Westfalen, XXX, 1952, S.201 ff

KLEIN, Arthur H. — Graphic Worlds of Peter Bruegel the Elder
New York 1963

KLEIN, Dorothee — "Andachtsbild"
in:
Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte
I, Sp.681 ff, Stuttgart 1937

KLEINSCHMIDT, Beda — Die Wandmalereien der Basilica San Francesco in Assisi
Berlin 1930

KOCH, Robert A. — Two Sculpture Groups after Roger's Descent from the Cross' in the Escorial
in:
Journal of the Walters Art Gallery XI, 1947, S.39 ff

KOCH, Robert A. — Joachim Patinir
Princeton 1968

KRINSKY, Carol Herselle — Representations of the Temple of Jerusalem before 1500
in:
Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXXIII, 1970, S.1 ff

KRUFFT, Hanno Walter — Altichiero und Avanzo
Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento
Diss.phil.Bonn 1966

KÜNSTLE, Karl — Ikonographie der Heiligen
Freiburg Brsg. 1926

LAVALLEYE, Jacques — L'Ecole Bruxelloise de Peinture du XVème Siècle
in:
Bruxelles au XVème siècle
Brüssel 1953

LEHRS, Max — Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert
8 Bände
Wien 1908-1932

LEMOISNE, P.A. — Die gotische Malerei Frankreichs
Berlin 1931

v.LÖHNEYSEN, Hans-Wolfgang — Die ältere niederländische Malerei
Künstler und Kritiker
Eisenach-Kassel 1956

MALE, Emile — Notre-Dame de Chartres
Paris 1948

MALE, Emile — L'art réligieux de la fin du Moyen Age en France
5.Aufl. Paris 1949

van MANDER, Carel — Das Leben der niederländischen und deutschen Maler
Textabdruck nach der Ausgabe von 1617
Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Th.v.Frimmel
2 Bände
München-Leipzig 1906

MAQUET-TOMBU, Jeanne — Colijn de Coter
Peintre Bruxellois
Brüssel 1937

MAQUET-TOMBU, Jeanne — Autour de la Descente de Croix de Roger
in:
Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles, Juli 1949, S.1 ff

MARKHAM SCHULZ, Anne — The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's stylistic development
in:
Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst
3. Folge, XXII, 1971, S.63 ff

MARLIER, Georges — Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles-Quint
Damme 1957

MATTHIAE, Guglielmo — Pittura Romana del Medioevo
2 Bände
Rom o.J.

MEDDING, Wolfgang — Der Kreuzabnahmealtar zu Niederwaroldern und seine Beziehungen zu Rogier van der Weyden
in:
Zeitschrift für Kunstgeschichte VII, 1938, S.119 ff

MEISS, Millard — Painting in Florence and Siena after the Black Death
Princeton 1951

MEISS, Millard — French painting in the time of Jean de Berry: The Boucicaut Master
London 1968

MEISS, Millard — French Painting in the time of Jean de Berry
2 Bände
2. Aufl. New York 1969

MESSERER, Wilhelm — Romanische Plastik in Frankreich
Köln 1964

MEYER SCHAPIRO — From Mozarabic to Romanesque in Silos
in:
The Art Bulletin XXI, 1939, S.313 ff

MICHEL, Edouard — Dessins français. Dessins flamands
in:
Les Arts Plastiques 1949, S.411 ff

MILLET, Gabriel — Recherches sur l'iconographie de l'Evangile
2.Aufl. Paris 1960

MORAND, Kathleen — Jean Pucelle
Oxford 1962

MÜLLER, Theodor — Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain: 1400-1500
The Pelican History of Art 1966

MUSPER, Theodor — Untersuchungen zu Rogier van der Weyden und Jan van Eyck
Stuttgart 1948

v.NAGY, Maria — Die Wandbilder der Scrovegni-Kapelle zu Padua: Giottos Verhältnis zu seinen Quellen
Bern-München 1962

NASSE, Hermann — Gemälde aus der Sammlung des Univ. Professors Dr.Freih.Fr.W.von Bissing zu München
in:
Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst V, 1910, S.94 ff

NEILSEN BLUM, Shirley — Early Netherlandish Triptychs
A Study in Patronage
Berkely-Los Angeles 1969

NISSEN, Robert — Der Stand der Derick-Baegert-Forschung
in:
Wallraf-Richartz-Jahrbuch X, 1938,
S.139 ff

OERTEL, Robert — Die Frühzeit der italienischen Malerei
2. Aufl. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz
1966

von der OSTEN, Gert - VEY, Horst — Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500 to 1600
The Pelican History of Art 1969

PAATZ, Walter — Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360-1450
in:
Westfalen XXI, 1936, S.49 ff

PACCAGNINI, Giovanni — Simone Martini
Mailand o.J.

PÄCHT, Otto — Die Datierung der Brüsseler Beweinung des Petrus Christus
in:
Belvedere IX, X, 1926, S.155 ff

PÄCHT, Otto — Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts
in:
Kunstwissenschaftliche Forschungen II,
1933, S.75 ff

PANOFSKY, Erwin — Early Netherlandish Painting
Its Origins and Character
2 Bände
Cambridge-Mass. 1953

PANOFSKY, Erwin — Grabplastik
Köln 1964

PASSAVANT, Johann David — Die christliche Kunst in Spanien
Leipzig 1853

PIEPER, Paul — Das Stundenbuch der Katharina von Lochhorst und der Meister der Katharina von Kleve
in:
Westfalen XIVL, 1966, S.97 ff

PLUMMER, John — Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve
Berlin o.J.

POST, Chandler Rathfon — A history of Spanish Painting
Vol IV, Part I, II
The Hispano-Flemish Style in North-West Spain
Cambridge, Mass. 1933

LES PRIMITIFS FLAMANDS — I Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle
II Répertoire des peintures flamandes des quinzième et seizième siècles

PUYVELDE, Leo van — Die Welt von Bosch und Breughel
München 1963

RAMPENDAHL, Erna — Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9. bis 16. Jahrhundert
Diss.phil. Berlin 1916

vom RATH, Karl — Der Meister des Bartholomäusaltares
Bonn 1941

REAU, Louis — Iconographie de l'Art Chrétien
Band I-III
Paris 1955-1959

REINERS, Heribert — Die Kölner Malerschule
M.Gladbach 1925

RENDERS, Emile — La Solution du Problème Roger van der Weyden - Flémalle - Campin
2 Bände
Brügge 1931

RING, Grete — Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrhundert
in:
Paul Clemen: Belgische Kunstdenkmäler I, Kapitel XI, S.269 ff
München 1923

RING, Grete — A century of French Painting 1400-1500
London 1949

ROLLAND, Paul — Les primitifs tournaisiens - peintres et sculpteurs
Brüssel-Paris 1932

ROLLAND, Paul — Stèles funéraires Tournaisiennes Gothiques
in:
Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art XX, 1951, S.189 ff

ROOSEN-RUNGE, Heinz — Die Gestaltung der Farbe bei Quentin Metsys
München 1940

RORIMER, James J. — The Metropolitan Museum of Art
The Cloisters
New York 1963

ROTH, Elisabeth — Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Kunst des Spätmittelalters
Berlin 1958

ROWLEY, George — Ambrogio Lorenzetti
2 Bände
New Jersey 1958

SANCHEZ CANTON, F.J. — Der Prado
München-Zürich 1959

SAUERLÄNDER, Willibald — Gotische Skulptur in Frankreich
München 1970

SCHILLER, Gertrud — Ikonographie der christlichen Kunst
Band 1-3
Gütersloh 1966-1971

SCHÖNE, Wolfgang — Dieric Bouts und seine Schule
Berlin-Leipzig 1938

SCHÖNE, Wolfgang — Über das Licht in der Malerei
Berlin 1954

SCHÖNE, Wolfgang — Zur Kreuzabnahme Rogiers im Escorial
in:
Kunstchronik VIII, 1, 1955, S. 7 ff

SCHUCHHARDT, Walter-Herwig — Geschichte der Griechischen Kunst
Stuttgart 1971

SHORR, Dorothy C. — The mourning Virgin and Saint John
in:
The Art Bulletin XXII, 1940, S.61 ff

v.SIMSON, Otto G. — Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross
in:
The Art Bulletin XXXV, 1953, S.9 ff

SMART, Alastair — The Assisi Problem and the art of Giotto
Oxford 1971

SMITS, K. — De Ikonografie van de Nederlandsche Primitieven
Amsterdam 1933

SONKENS, Micheline — Dessins du XVe Siècle:
Groupe Van der Weyden
(Les Primitifs Flamands III, 5)
Brüssel 1969

STANGE, Alfred — Deutsche Malerei der Gotik
11 Bände
München-Berlin 1934-1961

STANGE, Alfred — Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer
2 Bände
München 1967-1970

SULZBERGER, S. — La descente de croix de Rogier van der Weyden
in:
Oud Holland LXXVIII, 1963, S.150 f

SWARENSKI, Georg — Nicolo Pisano
Frankfurt/Main 1926

THOBY, Paul — Le Crucifix des origines au Concile de Trente
Nantes 1959

TIKKANEN, J.J. — Die Beinstellungen in der Kunstgeschichte
Ein Beitrag zur Geschichte der künstlerischen Motive
Helsingfors 1912

TOVELL, Ruth — Roger van der Weyden and the Flémalle Enigma
Toronto 1955

TRIPPS, Manfred — Hans Multscher
Seine Ulmer Schaffenszeit 1427-1467
Weißenhorn 1969

TROESCHER, Georg — Die Pilgerfahrt des Robert Campin
Altniederländische und Südwestdeutsche Maler in Südostfrankreich
in:
Jahrbuch der Berliner Museen IX, 1967, S.100 ff

URBACH, Susanne — Frühniederländische Tafelbilder in ungarischen Museen
Budapest 1971

VASARI, Giorgio — Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler
7 Bände
Strassburg 1906

VENTURI, Adolfo — Giovanni Pisano
Sein Leben und sein Werk
Florenz-München 1927

VERHAGEN, Nicole — The Arenberg Lamentation
in:
Bulletin of the Detroit Institute of Arts XLI, 1962, S.64 ff

VOEGELEN, Mina — Die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall und ihre Beziehungen zur niederländischen Kunst
in:
Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst
XIII, 1923, S.121 ff

VOLBACH, Wolfgang Fritz — Staatl.Museen zu Berlin,
Die Bildwerke des Deutschen Museums
1. Band: Die Elfenbeinbildwerke
Berlin-Leipzig 1923

VOLBACH, Wolfgang Fritz — Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters
2. Aufl. Mainz 1952

VOLL, Karl — Die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling
1. Aufl. Leipzig 1906
2. Aufl. Leipzig 1923

WAAGEN, G.F. — Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen
Erste Abteilung
Stuttgart 1862

WEIGELT, Curt H. — Die Sienesische Malerei des vierzehnten Jahrhunderts
Florenz-München 1930

WEISE, Georg — Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung
in:
Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XIV, 1949, S.163 ff

WEITZMANN, Kurt — The Origin of the Threnos
in:
De Artibus Opuscula XL
Essays in Honour of Erwin Panofsky,
S.476 ff
2 Bände
New York 1961

WHITE, John — Art and Architecture in Italy 1250 to 1400
The Pelican History of Art 1966

WINKLER, Friedrich — Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden
Straßburg 1913

WINKLER, Friedrich — Die Altniederländische Malerei
Die Malerei in Belgien und Holland von 1400 - 1600
Berlin 1924

WINKLER, Friedrich — 'Rogier van der Weyden'
in:
Thieme-Becker: Lexikon der bildenden Künstler XXXV, 1942, S.468 ff

WINKLER, Friedrich — Zur Kenntnis und Würdigung des Jan Mostaert
in:
Zeitschrift für Kunstwissenschaft XIII, 1959, S.177 ff

WINKLER, Friedrich — Das Werk des Hugo van der Goes
Berlin 1964

WINKLER, Friedrich — The drawings of Vrancke van der Stockt
in:
Master Drawings III, 1965, S.155 ff

v.WURZBACH, Alfred — Niederländisches Künstlerlexikon
3 Bände
Wien-Leipzig 1906 - 1911

KATALOGE

AMSTERDAM 1958 — Middeleeuwse Kunst der Noordelijke Nederlanden
Ausstellung im Rijksmuseum Amsterdam
28.6. - 28.9.1958

ANTWERPEN 1966 — Museum Mayer van den Bergh
Catalogus I
Schilderijen, Verluchte Handschriften, Tekeningen
2. Aufl. Antwerpen 1966

ANTWERPEN 1970
Musée Royal des Beaux-Arts Anvers
Catalogue descriptif
Maîtres Anciens
3. Aufl.1970

BALTIMORE 1962
The International Style
The arts in Europe around 1400
Ausstellung der Walters Art Gallery
Baltimore 23.10. - 2.12.1962

BERLIN 1966
Bildwerke der christlichen Epochen
von der Spätantike bis zum Klassizismus
Aus den Beständen der Skulpturenabteilung der Staatl. Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem
Katalogbearbeitung Peter Metz
München 1966

BERN 1969
Die Burgunderbeute und Werke
Burgundischer Hofkunst
Bernisches Historisches Museum
18.5. - 10.9.1969

BONN 1967
Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland
Gesamtkatalog zur Ausstellung des Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum Bonn im Sommer 1967
Katalogbearbeitung H.P. Hilger und E.Willemsen
Düsseldorf 1967

BRÜGGE 1969
Primitifs Flamands Anonymes
Maîtres aux noms d'emprunt des Pays-Bas méridionaux du XVe et du début du XVIe siècle
Groeningemuseum 14.6. - 21.9.1969

BRÜSSEL 1959
Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie - Brussel
Catalogus der Oude Schilderkunst
2. Aufl. 1959

BUDAPEST 1968 — Museum der Bildenden Künste Budapest
Katalog der Galerie Alter Meister
Katalogbearbeitung A. Pigler
2 Bände
Tübingen 1968

CORVEY 1966 — Kunst und Kultur im Weserraum
800 - 1600
Münster 1966

DETROIT 1960 — Flandres in the fifteenth century:
Art and Civilisation
The Detroit Institute of Arts
October-December 1960

ESSEN 1968 — Marienbild in Rheinland und Westfalen
Villa Hügel Essen 1968

KÖLN 1961 — Der Meister des Bartholomäus-Altares
und der Meister des Aachener Altares
Kölner Maler der Spätgotik
Wallraf-Richartz-Museum 1961

KÖLN 1964 — Das Schnütgen-Museum
Eine Auswahl
3. Aufl. Köln 1964

KÖLN 1969 — Katalog der Deutschen und Niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln
Köln 1969

KÖLN 1970 — Herbst des Mittelalters
Spätgotik in Köln und am Niederrhein
Kunsthalle Köln 1970

LÖWEN 1971 — Aspekten van de Laatgotiek in Brabant
Leuven, Stedelijk Museum
Sept.-Nov.1971

MADRID 1972 — Museo del Prado
Catalogo de las Pinturas
Madrid 1972

NEW YORK 1940	The Metropolitan Museum of Art A Catalogue of Italian, Spanish and Byzantine Paintings Katalogbearbeitung H.B.Wehle New York 1940
NEW YORK 1947	The Metropolitan Museum of Art A Catalogue of Early Flemish, Dutch and German Paintings Katalogbearbeitung H.B.Wehle und M.Salinger New York 1947
NÜRNBERG 1971	1471 Albrecht Dürer 1971 Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums München 1971
ROTTERDAM-BRÜGGE 1965	Jan Gossaert genaamd Mabuse Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam Groeningemuseum Brügge
TOULOUSE 1961	Musée des Augustins Les Sculptures Romanes Paris 1961
UTRECHT 1962	Beeldhouwkunst van de Middeleeuwen tot heden in het Aartsbisshoppelijk Museum te Utrecht Amsterdam-Brüssel 1962
WIEN 1962	Europäische Kunst um 1400 Kunsthistorisches Museum Wien

LEBENSLAUF

Am 20.2.1945 wurde ich als Sohn des damaligen Oberstleutnants Heinz Terner und seiner Ehefrau Helene, geb. Stroetmann, in Emsdetten bei Münster geboren.
Nach der Volksschule besuchte ich zunächst das Gymnasium in Emsdetten und seit dem Umzug meiner Eltern nach Münster das dortige Konrad-Schlaun-Gymnasium, wo ich am 10.2.1966 die Reifeprüfung ablegte. Anschließend leistete ich meinen Wehrdienst ab und studierte seit dem Wintersemester 1967/68 an der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster Kunstgeschichte, Archäologie und Historische Hilfswissenschaften (Numismatik).
Dabei besuchte ich Vorlesungen und Übungen bei den Professoren und Dozenten:
Bauermann, Berghaus, Budde, Fink, Hertlein, G. Kauffmann, Noehles, Pieper, Thümmler, Warnke und Wegener.